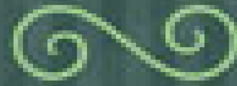
Yazarın Kuramı

Eserimi Nasıl Yazdım?



Rousseau • Balzac • Edgar Alan Poe • Dostoyevski • Lev Tolstoy
Henry James • Nietzsche • Joseph Conrad • Paul Valéry • Raymond Roussel
Mayakovski • Marguerite Yourcenar • Elias Canetti • Carlos Fuentes
Ursula le Guin • Kenzaburo Oe • Paul Auster
Ahmet Mithat • Reşat Nuri Güntekin • Ahmet Hamdi Tanpınar
Nazım Hikmet • Asaf Halet Çelebi • Orhan Kemal • Peride Celal • Attila İlhan
Adalet Ağaoğlu • Ferit Edgü • Selim İleri • Orhan Pamuk • Hasan Ali Toptaş

DERLEYEN
İSHAK REYNA

İLETİŞİM YAYINLARI
edebiyat eleştirisi

Yazarın Kuramı
ESERİMİ NASIL YAZDIM?

Rousseau • Balzac • Edgar alan Poe • Dostoyevski • Lev Tolstoy
Henry James • Nietzsche • Joseph Conrad • Paul Valéry
Raymond Roussel Mayakovski • Marguerite Yourcenar
Elias Canetti • Carlos Fuentes Ursula le Guin • Kenzaburo Oe
Paul Auster Ahmet Mithat • Reşat Nuri Güntekin
Ahmet Hamdi Tanpınar Nazım Hikmet • Asaf Halet Çelebi
Orhan Kemal • Peride Celal • Attila İlhan Adalet Ağaoğlu
Ferit Edgü • Selim İleri • Orhan Pamuk • Hasan Ali Toptaş

Derleyen: **İshak Reyna**

 İletişim Yayınları

ISHAK REYNA 1963'te İstanbul'da doğdu. İlk deneme kitabı *Mahşerin Dört Atlısı* 1993'te, son deneme kitabı *Ha Hayat Ha Edebiyat* ise 2008'de yayınlandı. 2003–2009 arasında İstanbul Bilgi Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nde deneme, öykü ve editörlük dersleri veren Reyna, 2010'a Okan Üniversitesi Çeviri Yüksek Lisansı'nda çeşitli editörlük dersleri vererek başladı. Derlemeleri: Çetin Altan'ın eserlerinden yapılan bir seçme *(Dünyada Bırakılmış Mektuplar*); gençlere yönelik olarak hazırlanan *Dünya Edebiyatından Öyküler, İlk Aşkın On Öyküsü, Nobel Ödüllü Yazarlardan öyküler ve Öyküler Anlatsın*'dır.

İletişim Yayınları 1527 • Edebiyat Eleştirisi 11
ISBN–13:978–975–05–0816–5

1. BASKI 2010, İstanbul

EDİTÖR Aylin Aydın – Belce Öztuna
KAPAK Sual Aysu
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DÜZELTİ Defne İpek

Bu Derleme: Neden, Nasıl?

0. Evet, önsözler de, tıpkı açılış konuşmaları gibi, muhataplarını sıkma riski taşıyan, ve evet, adlarının tersine, “son”da yazılan “söz”lerdir; öte yandan, kendi 5nlk'ları gereği, birazdan karşılaşacaklarımızın (ne); neden, nasıl, nerede, ne zaman ve kimlerle yapıldığının sorumluluğunu da taşıması gereken sözler. Diyeceğim, muhatapları aslında özgürdür onlardan kaçınmaktan (mecbur kalmadıkça atlayabilir ya da iki–üç cümle sonra kendi gündüşlerine dalabilirler); oysa konuşmacı ya da o önsözü yazan, uzatmamaya çalışsa da pek sıyrılamaz bu girizgâhtan.

1. Bir yapıt, geleneksel benzetmeleri sürdürürsek, nice zahmetlerle hendek atlatılmış bir deveye ya da tutuları yere göre tarif edilen bir file benzer; dolayısıyla, yapımı, nedeni, nasılı da hemen her zaman, kendisine yakın bir merak uyandırmıştır insanlık tarihi boyunca. Çünkü insan, bir yanıyla, sadece önüne gelenle yetinen değil; işin ardını, aşama ve püf noktalarını kurcalayan bir yaratıktır da. Hele yapılan belli bir oranda kabul, takdir görmüşse, kişiyi harekete geçiren duygular (alkış, yerinde olma isteği, haset, vb.) hangileri olursa olsun, o “yemek” ya da “tatlı” kadar, “tarif’in hatta “şefin sırları”nın peşine de takılabilmiştir. Oysa, ister yapılan her iş gibi bunun da bir iktidar alanı oluşturmasından kaynaklansın, isterse ayrıntılı ölçü ve tariflere karşın işin içinde yapanın el ayan ya da tadı da denebilecek ve asla bütünüyle formüle edilemeyen unsurların kalmasından; yapılanla açıklanan arasındaki mesafe de – belki merakı da diri tutacak biçimde – genellikle, sonuna dek kapanmaz.

2. Zamansal açıdan Antikite, pek çok ilgi–bilgi alanında olduğu gibi, bu merak alanının kurcalanması hususunda da öncüdür: “Güzelliğin genel bilimi” Estetik’in yanında, süreci, kendileri de birer yazar–felsefeci olan üyelerinin yazma felsefesi *poetikalarla,* denebilirse daha ilkesel, daha genel biçimde büyüteç altına almış; tekil yapıtın teğetlerin izlenebileceğinin yerlerse, daha çok günceler, karalama defterleri ve mektuplarla sınırlı kalmıştır.

Bu başlangıç karakteristiğinin ötesinde; dönemler daha çok kendi

özelliklerini vurmuşlardır alana. Sözgelimi, özellikle 18. yüzyılın ortalarından itibaren yaşananlarla bir birey yüzyılına evrilen 19. yüzyılda eleştiri kurumu da, belki bireyin nice badireler, nice bedellerle oluşmasından, onu öne alır biçimde yazar ve karakter odaklıdır. Dolayısıyla, yapıt için de, genelde yazarın biyografisine, yetişme koşullarına bakılmıştır. Öte yandan dönemin toplumsal koşullarının ağırlığı ve eşitsizliği, nice altüst oluşlarla 19. yüzyılın ortalarını ve sonrasını, toplumsal, bireysel ve kuramsal *manifestoların* yüzyılı haline de getirmiştir. Nitekim, buradan aldığı ivmeyle 20. yüzyılda dilbilim (Saussure), psikanaliz (Freud) ve Marksizının açtığı yollardan yürüyenler –belki yüzyılın üretim-ürün odaklı yapısının da etkisiyle– yazarın biyografisi yaklaşımını ya yapıla doğru değiştirmiş ya da her ikisini de etkileyen koşulları en ince ayrıntılarına dek didik didik etmeye koyulmuşlardır.

2.1. Kimi dönemler böyledir: bir kez başladı mı Newton beşiğinin topları birbirine çarpmaya, durmadan aktarılır hareketlilik. Tıpkı görsel sanatların fotoğraf sonrası dönemi gibi, yukarıdaki kuramlar da insanbilimlerinden edebiyat eleştirisine, 20. yüzyıl boyu kimi zaman birbirlerini yadsıyıp çarpışarak, kimi zaman derinleşip yanaşarak yoğun bir hercümercin yanı sıra, yepyeni yaklaşımlar da doğurmuşlardır: Yazarın adını örtmeyi öneren Yeni Eleştiri'den yapısalcılık ve gösıergebilime; yazar ve yapıt kadar okur eksenlilerden Toplumsal Cinsiyet kuramlarına; Frankfurt Okulu, bakış açısı ve çoğul okuma biçimlerinden yapısöküm ve oluşsal eleştiriye, geçtiğimiz yüzyılda bu alanda gerçekten de şenlikli bir söylemler geçidine tanık olunmuştur.

2.2. Kuşkusuz, bu yaklaşımların hepsi, özellikle bütün bu olup bitenlerden sonra gelen kuşaklar için –hadi Sezen Aksu'nun şarkısındaki gibi söyleyelim– "hazinemizdir." Öte yandan, pek çok hareketlilik döneminde olduğu gibi, burada da o hararet içinde bazı şeyler biraz gözden kaçabilmişiir. Sözgelimi; eleştirinin ve kuramın eleştirisine ya da bunların toplumsal ortamla bağlarına kimi zaman pek bakılmamış; belki biraz da bu yüzden, kimi kuramların kimi dönemlerde modalaşması ya da egemenleşmesiyle, yapıtların adeta kuram için birer kanıta, birer ava dönüştürüldüğü gözden kaçabilmiştir.

Ya da, bir zamanlar yazarın eleştirildiği iktidarcıl konumu dengeleyelim

derken; kendi yapıtı ile ilgili söz hakkının bile – tercihen ölümünden sonra bulunup pazarlanacak mektup ve günlüklere dökülmemişse– bu ‘uzmanlaşma çağı’nda kastvari bir keskinlikle sözlü olarak tanıtımını, yazılı olaraksa eleştirinin alanına mahkûm edildiği biraz gözlerden kaçmıştır.

Bu noktada, kuşkusuz, yazdığı metne yazarken dışarıdan da bakabilen modern ve modern sonrası çağın yazan için yeni bir mağduriyet sergilemeciliği ya da kendi eseri hakkında sözü kimselere kaptırmak islemeyen iktidarcıl bir noktaya devrilme riski hep vardır. Oysa muradımız ne eski mazlumlardan yeni zalimler yaratmak, ne de toplumsal/mesleki koşulları gözden kaçırmak değil; yazar-yapıt-okur ağında hem içsel hem de toplumsal işleyişleri, mümkün olduğunca hassasiyetle, herhangi birinin hakkını yememeye özen göstererek ele almak değil midir?

3. Dolayısıyla, işbu derleme, bu alandaki olan bitene de artık biraz mesafeyle bakabilme şansına sahip yeni kuşaklar ve her yaşları meraklılar için bu hassasiyetle yola çıkmakladır. Eseri hususunda bir okur ve yorum sahibi de olan yazarın sözünü, okurun ve eleştirinin sözleriyle birlikte ve eşil biçimde ele alma doğrultusunda bir adım olarak...

O yüzden de bu derlemede, temelde yazarların yapıtları hakkında doğrudan bu niyetle kaleme aldıkları oluşum yazıları var. Topluca bakıldığındaysa; bu tekil yapıt poetikalarının kimisinde anılar, kimisinde ise çözümlemeler ağır basmakta. Kuşkusuz, zaman zaman konu dışına savruluşlar, gidiş-gelişler de eksik değil. Ama elbette hemen hepsi, izleme kolaylığı açısından dilimize ulaşmış yapıtlara odaklanmakta. Demek ki, derlemenin bağlamı itibarıyla, son derece kayda değer unsurlar da içerseler, burada yazma sürecine eşlik eden yazar ya da yapıt günceleriyle (sözgelimi: Gide'nin *Kalpazanlar,* Mann’ın *Doktor* Faustus ya da M. Uzun’un *Bir Romanın Güncesi* gibi) kimi şiirlerindeki kimi dizelerin kaynaklarını dökümleyen T. S. Eliot ya da Anday’ınki benzeri yazılarla karşılaşmayacaksınız. O yapıtın yazılışını/yazılamayışını kendi içinde öyküleyen roman bölümleriyle de (Steme, Ahmet Mithat, Calvino, Pamuk, vb.). Bunlar ancak sonraki ya da daha kapsamlı işlerin parçaları olabilir. Çünkü alıbaşlığın da vurgulamaya çalıştığı gibi, bir dökümden çok, *nasıl'a* odaklanıyor buradaki yazılar.

3.1. Derlemedeki yazıların yazınsal türler itibarıyla durumuysa şöyle: Roman; anlaşılan boyutları dolayısıyla en uzun çalışmayı gerektirişinin

yanında, egemenliğini en son kuramayan tür oluşuyla da, eleştiri ve kuram kadar yapıt sahiplerini de kendine en çok çeken tür. Şiir; şairlerin poetika (ve manifesto) yazma gelenekleri sayesinde, başka şairler kadar kendi şiirlerinin de geneli ve tekiline bakma disipliniyle roman hummasına direnmekle. Kısa ve uzun öyküyse; belki de eleştirmenlerce en sık çözümleme örneği verilen türler oluşuyla, oyun ve kurmacadışı düzyazı ürünleri denli gözden ırak olmasa da ancak açıkara üçüncü.

Tanzimat sonrası edebiyatımıza ayrı bir bölüm açılmasıysa, hem çalışma hem de “Bizde var mı ki?” sorusuna bir arada bakabilme kolaylığı için.

4. Kuşkusuz sonraki adımlardan biri –yukarıda belirtildiği üzere– başkaca “nasıl yazdım” yazılarına bakmak olabileceği gibi (bkz. *Meraklı Okurlar İçin Başkaca Örnekler Seçkisi*), artık yazarların yapıtları hakkında söyleşi, mektup, günce, roman, vb. yerlerde dile getirdikleriyle, eleştirmen ve kuramcıların yazdıklarının bunlara katılması da olabilir. Ve elbette bütün bunlar, birer okur olarak bizlerin, üzerine söz alınan yapıtları okuyup, yeniden okuyup kendi yorumlarımıza, sonuçlarımıza ulaşmamız içindir de...

“Amma çok iş!” mi diyorsunuz? N’apalım ki, mesafe şansı bir yana bırakılırsa, sonra gelen çağların okuyucularının işi hemen her zaman daha çok olmuştur. Öte yandan çokluk, seçim ve çoğulluk kadar, merak edilenler için de verimli bir zemin oluşturmaz mı zaten?..

* * *

Neden ve nasıl’dan sonra “kim”lerle faslına geldiğimizdeyse; bu derlemenin teşekkür etmesi gerekenlerin sayısı da –ne güzel ki– çoktur. Başta, kuşkusuz, söz konusu yapıtları yazdıktan sonra, onları bütünüyle ‘tanıtım ve eleştirinin uzmanlık çağına’ teslim etmektense, kendi görüşlerini de kaleme alan yazarlaradır teşekkürüm. Sonra, bu yazıların bizlere ulaşmasına önayak olan editör, çevirmen, vâris/temsilci ve yayıncılara. Konuyu çeşitli aşamalarda paylaştığım ve görüşleriyle somut katkılarını esirgemeyen Can Alkor, Eğem Atik, Necla ve Ünal Aytür, H. Can Erkin, Erkan Irmak, Can Kantarcı ve Mehmet Rıfat’a da müteşekkirim. Elbette, derlemenin cisim bulmasını sağlayan tüm İletişim takımına da: Başta dizinin ve bu kitabın editörleri Belce Ûztuna ve Aylin Aydın’a; sonra onca işlerinin arasında dış ve iç telif çilelerinin pek çoğunu çözen Bahar Siber ve Nihat Tuna’ya; ayrıca sekreteryadan dizgi ve muhasebeye, baskıdan satışa

bu işte emeği geçen herkese de teşekkür borçluyum – umarım başlarına bela olmamışımdır...

Ve elbette, varlıkları ve anlayışları için yine H. ile K.’yadır gönül borcum.

Dünya Edebiyatından

Jean-Jacques Rousseau
(1712–1778)

Aydınlanma'nın üç büyük yazar-“filozofundan biri. *Bilimler ve Sanatlar Üstüne Söylev'*den (1750) başlayarak tüm yazdıkları, inanç kadar akla da kafa tutan bir kalemin, hem dünyayı hem de kendisini sorgulaması. Aşağıdaki kısa bölümün alındığı ve yazıldığı dönemde pek çok çevreyi rahatsız eden *Itiraflar*'sa modern zamanların ilk yaşamöyküsü sayılıyor.

İtiraflar

Sekizinci Kltap'tan 1748-1755

(...) Bu 1749 yılı, yaz çok sıcak oldu. Paris’ten Vincennes’a iki fersah tutar. Araba tutacak durumda pek olmadığımdan, yalnız olduğum zaman öğleden sonra ikide, tabana kuvvet yola çıkıyor ve bir an önce varmak için hızlı hızlı yürüyordum. Yolun ağaçları, ülkenin modasına göre her zaman budanmış olduğundan, hemen hiç gölge vermiyorlardı ve çoğu kez sıcak ve yorgunluktan bitmiş, kendimden geçerek toprağa uzanıyordum. Yürüyüşümü hafifletmek için yanıma bir kitap almayı düşündüm. Bir gün *Mercure de France*’ı aldım ve bir yandan yürür bir yandan da ona göz gezdirirken, gelecek yılın yarışması için Dijon akademisi tarafından önerilen şu konuyu gördüm: *Bilimlerin* ve *sanatların gelişmesi, ahlakın bozulmasına mı*, *yoksa düzelmesine mi yaradı?*

Bunu okur okumaz başka bir evren gördüm ve başka bir insan oldum. Bu evrenden aldığım izlenimin canlı bir anısına sahip bulunmama rağmen, olanları Monsieur de Malesherbes’e yazdığım dört mektuptan birinde anlattığımdan beri, ayrıntılar aklımda kalmadı. Belleğimin söylenmeye değer tuhaflıklarından biridir bu. Belleğime ne kadar güvenirsem bana o kadar yardım eder: İçindekileri kâğıda döktüğüm anda, beni bırakır ve bir

şeyi bir kez yazdıktan sonra artık onu hiç hatırlamam. Bu tuhaflık müzikte de ardımı bırakmaz. Müzik öğrenmeden önce birçok şarkıyı ezbere biliyordum: Notaya alınmış havaları okumaya başladığım günden beri hiçbirini aklımda tutamaz oldum ve en çok sevdiğim şarkılardan bir tekini bile bugün, baştan sona ezbere söyleyebileceğimden kuşkuluyum.

Bu olayda büyük bir açıklıkla hatırladığım şey şu ki, Vincennes'a geldiğimde coşkunluğa benzer bir çalkantı içinde bulunuyordum. Diderot bunu fark etti: Ona bunun nedenini söyledim ve bir meşe ağacının altında kalemle yazılmış Fabricius'ün Prosopopee'sini (teşhis ve intakını) okudum. Fikirlerimi geliştirmek ve yarışmaya katılmak için beni yüreklendirdi. Sözünü dinledim ve o anda hapı yuttum. Ömrümün geri kalanı ve felaketlerim, bu şaşkınlık anının kaçınılmaz sonucu oldu.

Duygularım, akla hayale sığmaz bir çabuklukla, düşüncelerimin katma yükseldi. Gerçek özgürlük, erdem hayranlığı, benim bütün küçük tutkularımı bastırdı ve asıl şaşılacak olan şey de şu ki bu kaynaşma, belki de hiçbir insan kalbinde hiçbir zaman görülmemiş bir yükseklikle, kalbimde dört beş yıldan çok sürdü.

Bu konuşmaya öbür yapıtlarımda da hemen her zaman izlediğim, tuhaf bir biçimde çalıştım. Ona gecelerimin uykusuz saatlerini ayırıyordum. Yatağımda gözlerim kapalı düşünüyor ve cümlelerimi kafamın içinde inanılmaz güçlüklerle evirip çeviriyordum; ama yataktan kalkmak ve giyinmek için geçen zaman bana hepsini unutturuyordu ve kâğıdımın başına oturduğumda, hazırlamış olduğum şeylerin hemen hiçbiri aklıma gelmiyordu. Mademe Le Vasseur'ü sekreter olarak kullanmayı düşündüm. Onu, kızı ve kocası ile birlikte, yakınlardaki bir eve yerleştirmiştim ve o da, beni bir hizmetçi tutmaktan kurtarmak için, her sabah ateşimi yakmaya ve ufak tefek; hizmetlerimi yapmaya geliyordu. Geldiğinde, gece çalışmamı ona yatağımdan yazdırıyordum ve uzun süre izlediğim bu uygulama, beni birçok unutkanlıktan kurtardı.

Bu konuşma bittiği zaman Diderot'ya gösterdim, birkaç düzeltme yaptı. Bununla birlikte, canlılık ve güç dolu olan bu yapıt, mantıktan ve düzenden tamamen yoksundur; kalemimden çıkmış bütün yapıtlar içinde, düşünce bakımından en güçsüz, birlik ve uyum bakımından en yoksul olanı odur; ama insan ne kadar yetenekli doğarsa doğsun, yazım sanatı bir çırpıda

öğrenilmez. (...)

İtiraflar, çev. Kenan Somer, Doruk Yayınları

Honore de Balzac
(1799–1850)

Romanlar ve uzun öykülerinden oluşan *İnsanlık Komedyası* projesiyle, dünya edebiyatının unutulmazları arasında yerini alan Balzac, *İnsanlık Komedyası*'nın "Önsöz"ünde bir yandan bu büyük projenin izini sürerken, bir yandan da Aydınlanma'nın Ansiklopedi (ve prospektüsü) geleneğini selamlıyor.

İnsanlık Komedyası'nın "Önsöz"ü

Neredeyse on üç yıl önce kaleme alınmaya başlanmış bir yapıta *İnsanlık Komedyası* (La Comedie Humaine) başlığı konursa, bunun altında yatan düşüncenin anlatılması, planının kısaca açıklanması ve bütün bunlardan, benimle ilgisi yokmuş gibi söz edilmesi gerekiyor. Bunu yapmak, okurların düşünebileceği kadar zor değil. Az yapıt çok özsaygı, çok çalışmaksa sonsuz alçakgönüllülük sağlar. Bu gözlem, Corneille'in, Moliere'in ve daha başka büyük yazarların kendi yapıtlarını mihenk taşına vururken neyi ölçü aldıklarını ortaya koyuyor: Güzel görüşlerini gerçekleştirmede onları yakalamak olanaksızsa da bu duygularında onlara benzemek isteyebiliriz.

İnsanlık Komedyası'nın fikir olarak bende ilk uyanışı, başlangıçta bir düş, bir kuş gibi önce okşayıp sonra uçması için salıverilen o gerçekleştirilmesi olanaksız tasarılardan biriydi; size gülen, kadınsı yüzünü gösteren ve hemen ardından kanatlarını açarak fantastik bir göğe yükselen bir boş düş. Ne var ki boş düş de, daha birçok boş düş gibi, gerçeğe dönüşebiliyor; ancak, baş eğilmesi gereken buyrukları ve zorbalıkları var.

Bu fikir aklıma, İnsan ile Hayvan arasında yapılan karşılaştırmadan geldi.

Son zamanlarda Cuvier ile Geoffroy Saint-Hilaire arasında patlayan büyük kavgaya bir bilimsel yeniliğin yol açtığını düşünmek yanlış olur. *Oluşum Birliği*, önceki iki yüzyıl boyunca en akıllı kimselerin başka terimlerle üzerinde durdukları bir düşünce. Swedenborg, Saint-Martin, vb. gibi,

bilimlerle sonsuzlukla ilişkileri açısından ilgilenen mistik yazarların olağanüstü yapıtlarını, Leibniz, Buffon, Charles Bonnet, vb. gibi doğabilim alanındaki en üstün dehaların yazılarını yeniden okuduğumuzda, örneğin Leibniz'in monadlarında, Buffon'un organik moleküllerinde, Needham'ın bitkisel gücünde, Charles Bonnet'nin benzer bölümlerin *birbirinin içine geçmesi* düşüncesinde, ki 1760'ta, *hayvanlar da tıpkı bitkiler gibi yaşar,* diyebilmek oldukça cesaret gerektiren bir şeydi; bütün bunlarda, diye düşünüyorum, oluşum *birliğinin* temelinde yer alan ve *kendi* için kendi olarak tanımlanan güzel yasanın ana çizgilerini buluyoruz. Tek bir tür hayvan var. Yaratıcı, organize olmuş bütün canlı varlıklar için tek ve aynı örneği kullanmış. Hayvan, dış biçimini ya da daha doğru söylemek gerekirse, biçim farklılıklarını, gelişmek zorunda kaldığı ortamlardan alan bir ilke. Zoolojik Türler, bu farklılaşmalar sonucu onaya çıkıyor. Bu sistemin ileri sürülmesi ve savunulması, ki bu Tanrı'nın gücü hakkında kafamızın içindeki fikirlerle de uyum halindedir, Geoffroy Saint-Hilaire'in, bilimin vardığı bu doruk nokta konusunda Cuvier'yi alt eden ve kazandığı zaferi, büyük Goethe'nin yazdığı son yazıda da selamladığı bu kişinin sonsuza kadar sürecek gürüm olacaktır.

Bu sistemi, yol açtığı tartışmalardan daha önce öğrenip kavramış bir kişi olarak, bu açıdan bakıldığında *toplum*'un *doğa*'ya benzediğini gördüm. Toplum da insanları, etkinliklerinin gelişip serpildiği ortama göre, zoolojide rastlanan farklı türler örneği, birbirlerinden olabildiğince farklı kılmıyor mu? Asker, işçi, yönetici, avukat, aylak, bilgin, devlet adamı, tüccar, denizci, şair, yoksul, papaz; bütün bu insanların arasındaki farklar, ayırt edilmeleri daha güç olmakla birlikte, kurt, aslan, eşek, karga, köpekbalığı, fok balığı, koyun, vb. hayvanları birbirinden ayıran farklar kadar büyüktür. Dolayısıyla tıpkı zoolojik türler gibi, toplumsal türler de şimdiye kadar var olageldi, her zaman da var olmayı sürdürecek. Buffon, zoolojik türleri bütünüyle içeren görkemli bir yapıt ortaya koyduğuna göre, aynı türden bir yapıtı Toplum için kaleme almak gerekmez miydi? Ne var ki doğa, hayvanları birbirinden ayıran farklılıklara sınırlar koymuş; ama Toplum bu sınırlara uymak zorunda değil. Buffon, aslanı anlatırken, dişisi hakkında verdiği bilgi birkaç cümlede tamamlanıyordu; oysa Toplum içinde kadın, her zaman erkeğin dişisi konumunda değil. Bir ailede birbirine hiç benzemeyen iki birey bulunabilir. Bir tüccarın karısı kimi zaman bir prens

karısı olmaya layık olabildiği gibi, prensin karısı da çoğu kez bir sanatçının karısı olmaya layık olmayabilir. Toplumsal Durum'da, doğanın izin vermeyeceği rastlantılar bulunabilir çünkü bu, Doga'ya Toplum'un eklenmesiyle ortaya çıkmış bir durumdur. Dolayısıyla, yalnızca iki ayrı cinsiyet olarak bile dikkate alındığında, Toplumsal Türler'in betimlenmesi, Hayvan Türleri'nin betimlenmesinin oylum olarak iki katına ulaşacaktı. Sonuçta, Hayvanlar arasında dramatik durumlar fazla söz konusu değildir, karışıklığa yol açacak durumlar hiç ortaya çıkmaz; birbirlerine saldırırlar işte hepsi bu. İnsanlar da birbirlerine saldırırlar tabii; ne var ki akıl denen şeye az ya da çok sahip oluşları bu kavgaya bir başka karmaşıklık getirir. Bazı bilginler hâlâ kabul etmeye yanaşmasalar da, Hayvanlık, alabildiğine geniş bir yaşam akımıyla İnsanlık'a taşıp durmakta, böylelikle de bakkal hiç kuşkusuz Yüksek Meclis üyesi olabilmekte, soyluysa kimi zaman toplumun son sırasına gerilemektedir. Buffon ayrıca, hayvanların yaşamını son derece basit buluyor. Hayvanların çok az donanımı var, sanatları da, bilimleri de yok; oysa insan, üzerinde araştırma yapılması gereken bir yasa sayesinde, törelerini, düşüncelerini ve yaşamını, gereksemelerine uyarladığı her şeyde gösterme eğiliminde. Leuwenhoek, Swammerdam, Spallanzani, Reaumur. Charles Bonnet, Muller, Haller ve öteki zooloji tutkunları her ne kadar hayvanların yaşayışlarının çok ilginç olduğunu kanıtlamışlarsa da, hayvanların alışkanlıkları, en azından bizim gözümüzde, her zaman birbirine benzer; oysa bir prensin, bir bankacının, bir sanatçının, bir burjuvanın, bir papazın ve yoksul bir insanın alışkanlıkları, giysileri, kullandıkları dil, oturdukları konut birbirinden bütünüyle farklıdır ve içinde yaşadıkları uygarlığa göre değişir.

Böylece, kaleme alınacak yapıt üçlü bir biçim içermeliydi: Erkekler, kadınlar ve nesneler, yani kişiler ve bu kişilerin düşüncelerinin aldığı maddesel biçim; sonuç olarak insan ve yaşam.

Olayların kuru ve bıkkınlık veren sıralanışından başka bir şey olmayan ve adına *tarih* denen yazıları okurken, yazarların her zaman, Mısır'da olsun, İran'da olsun, Yunanistan'da olsun, Roma'da olsun bize törelerin tarihinden söz etmediklerini kim fark etmemiştir? Petronius'un, Romalıların özel yaşamı hakkındaki parçası o konudaki merakımızı gidereceğine bizi sinirlendirir. Papaz Barthelemy, tarih alanındaki bu olağanüstü boşluğun farkına vardıktan sonra, *Anacharsis* adlı yapıtında Yunanlıların törelerini

yeniden kurmak için yaşamı boyunca çalıştı.

Peki, Toplum'un gözler önüne serdiği üç dört bin kişinin dramı nasıl ilginç hale getirilmeli? Şaire, filozofa, çarpıcı görüntülerle şiir ve felsefe bekleyen yığınlara nasıl sevimli görünmeli? İnsan yüreğinin tarihinin önemini ve şiirini kavramakla birlikte, bunu gerçekleştirmenin yolunu bir türlü bulamıyordum, çünkü çağımıza gelinceye kadar en ünlü anlatıcılar yeteneklerini tipik bir kişi yaratmaya, yaşamın tek bir yönünü canlandırmaya harcamışlardı. Walter Scott'ın yapıtlarını işte kafamda bu düşünceyle okudum. Walter Scott, bu modern "tür yaratıcısı" (trouveur), bu halk ozanı *(trouvere)*, haksız olarak ikincil diye adlandırılan yazı türüne dev bir boyut kazandırıyordu. Varolan Uygarlık Durumu'yla, Daphnis ve Chloe, Roland, Amadis, Panurge, Don Quichotte, Manon Lescaut, Clarisse, Lovelace, Robinson Crusoe, Gilblas, Ossian, Julie d'Etanges, amcam Tobie, Werther, Rene, Corinne. Adolphe, Paul ve Virginie, Jeanie Dean, Claverhouse, İvanhoe, Manfred, Mignon ile boy ölçüşmek, tüm uluslarda aşağı yukarı aynı olan olguları düzene sokmaktan, yürürlükten kalkmış yasaların ardındaki zihniyeti aramaktan, halkları yanlış yollara saptıran kuramlar kaleme almaktan ya da bazı metafizikçilerin yaptığı gibi bunların ne olduklarını açıklamaktan gerçekten daha zor değil mi? Öncelikle, yaşamları, içinde yaratıldıkları kuşakların yaşamından daha uzun süren, daha gerçek olan bu roman kişileri ancak şimdinin bir büyük imgesini oluşturmak koşuluyla yaşayabiliyor. İçinden çıktıkları yüzyılın derinliklerinde tasarlanan bu kişilerin dış görünüşlerinin altında bütünüyle insan kalbi atıyor, bütünüyle bir felsefe yatıyor. Demek ki Walter Scott, romanı, yüzyıllardır yazınını geliştiren ülkelerin şiirsel tacına ölümsüz elmaslar kakan bu yazın türünü tarihin felsefi değerine yükseltiyordu. Bu romanlara eski zamanların zihniyetini koyuyor; dramı, diyalogu, portreyi, manzarayı, betimlemeyi birbirleriyle kaynaştırıyor; içine destana özgü öğeler olan olağanüstüyü ve gerçeği sokuyor; dillerin en yalınının senli benliliğiyle şiirselliği yan yana getiriyordu. Fakat kendi tarzını, bir sistem oluşturmayı pek düşünmediği, kendisini çalışmanın ateşine kaptırdığı için ya da bu çalışmanın dayattığı mantıkta bulması yüzünden, kompozisyonlarını birbirine öyküye bir bütünlük kazandıracak, her bir bölüm bir roman, her roman da bir dönem oluşturacak biçimde bağlamayı düşünmemişti. Bu bağlantı eksikliğini fark ettiğimde, ki İskoçyalı'nın

değerinden bir şey eksiltmiyordu, kaleme alacağım yapıta uygun düşen sistemi ve onu gerçekleştirmenin yolunu bulmuş oldum. Walter Scott'ın kendi kendisiyle hep tutarlı, hep özgün, şaşırtıcı verimiyle gözlerim her ne kadar kamaşmış olsa da umutsuzluğa düşmedim, çünkü bu yeteneğin nedeninin insan doğasının sonsuz farklılıklarından kaynaklandığını görüyordum. Rastlantı, dünyanın en büyük romancısıdır: Verimli olmak için, onu incelemek yeterli. Fransız Toplumu tarihçi, bense onun yalnızca yazmanı olacaktım. Erdemsizliklerle erdemlerin dökümünü yaparak, tutkuların yol açtığı belli başlı olayları bir araya getirerek, karakterleri çizerek, toplumun yaşadığı belli başlı olayları seçerek, homojen birçok karakterin çizgilerinin bir araya getirilmesiyle oluşturulan tipler yaratarak, birçok tarihçinin yazmayı unuttuğu tarihi, törelerin tarihini yazmayı belki de başarabilecektim. Çok sabır ve yüreklilik göstererek, 19. yüzyılda, Fransa üzerine yazılmış, hepimizin yokluğundan yakındığımız, Roma'nın. Atina'nın, Sur'un, Memphis'in, İran'ın, Hindistan'ın kendi uygarlıkları hakkında ne yazık ki bize bırakmadıkları, papaz Barthelemy örneği, yürekli ve sabırlı Monteil'in Ortaçağ için denediği, fakat fazla çekici olmayan bir üslupla kaleme aldığı o kitabı yazmayı ben gerçekleştirecektim.

Bu çalışma daha bir şey değildi. Bir yazar, yalnızca bu titiz canlandırmayla yetinerek, insan tiplerinin az ya da çok sadık, az ya da çok mutlu, sabırlı ya da yürekli bir ressamı, özel yaşam dramlarının anlatıcısı, toplumun maddi değerlerinin arkeoloğu, mesleklerin dizincisi, iyiliğin ve kötülüğün kayıtçısı haline gelebilirdi: ne var ki her sanatçının beklediği övgüleri benim de hak edebilmem için, bu toplumsal olayların nedenlerini ya da nedenini incelemem, bir araya getirilmiş birçok figürün, tutkunun ve olayın ardında gizlenen anlamı yakalamam gerekmiyor muydu? Sonuçta, bu nedenin, toplumun bu devindirici gücünün araştırmasını yaptıktan sonra –bulduktan sonra demiyorum– doğal ilkeler hakkında derinlemesine düşünmek ve toplumların hangi noktalarda değişmez kurala, doğruya, güzele yaklaştıklarını, hangi noktalarda bunlardan uzaklaştıklarını görmek gerekmiyor muydu? Öncüllerin çokluğuna, tek başlarına bile bir yapıt oluşturmaya yetecek ölçüde çok olmalarına karşın, yapıtın bir bütünlük kazanabilmesi için bir sonuca gereksinim vardı. Bu açıdan ele alınan loplum, gerçekleştirdiği devinimin nedenini de içinde taşımalıydı.

Yazarın yasası, yazarı yazar yapan, onu –söylemeye çekinmiyorum– devlet

adamına eşit kılan, belki de ondan üstün kılan yasa, insanları ilgilendiren şeyler hakkında bir yargıya varması, ilkelere mutlak olarak bağlı kalmasıdır. Machiavelli, Hobbes, Bossuet, Leibniz, Kant, Montesquieu, devlet adamlarının uyguladıkları bilimin kendileridir. “Bir yazarın hem ahlak konusunda, hem politika konusunda kesin fikirlere sahip olması, kendine insanların eğitmeni gözüyle bakması gerekir; çünkü insanların, kendilerinde kuşku yaratacak ustalara gereksinimi yoktur.” demişti Bonald. İster monarşi yanlısı, ister demokrasi yanlısı olsun her yazar için yasa yerine geçen bu büyük sözleri ben en başta kendim için kural kabul ettim. Bu nedenle, bazıları yazdıklarımı bana karşı kullanmaya kalktığında, bir ironiyi yanlış yorumlamaları, roman kişilerimden birinin konuşmasından çıkan anlamı tersine çevirmeleri olasıdır ki bu da karalamacılara özgü davranıştır. Bu yapıtın derin anlamına, ruhuna gelince, onlara temel olan ilkeleri aşağıda açıklıyorum.

İnsan ne iyidir, ne kötü; içgüdülerle ve yeteneklerle doğar; toplum onu, Rousseau’nun ileri sürdüğü gibi, ahlak bakımından bozmak yerine, yetkinleştirir, daha iyi kılar; fakat içindeki çıkar duygusu da bir yandan kötü eğilimlerini geliştirmeyi sürdürür. Hıristiyanlık, özellikle de Katolik mezhebi, *Köy Hekimi*’nde de sözünü ettiğim gibi, insanın içindeki ahlak dışı eğilimlerin bastırılmasını sağlayan bütünsel bir sistem olmasıyla, Toplumsal Düzen’in en önemli öğesidir.

Toplumun bize sunduğu, adeta sıcağı sıcağına kalıba dökülüyormuşçasına içerdiği tüm iyilik ve kötülükle oluşum halindeki tabloyu dikkatle incelediğimizde şunu öğreniyoruz: İtkiyi ve duyguyu içeren düşünce ya da tutku, toplumun yapıcı öğesi olduğu kadar, yıkıcı öğesidir de. Toplumsal yaşam işte bu yanıyla bireyin yaşamına benziyor. Halkların uzun süre yaşaması, ancak onların yaşamsal etkinliği kısıtlanarak sağlanabilir. Dolayısıyla, Dinsel Kuruluşlar tarafından sağlanan öğretim ya da daha iyi bir deyişle eğitim, halklar için büyük varlık ilkesi, Toplum’un bütününde kötülüklerin toplamını azaltacak, iyiliklerin toplamını artıracak tek yoldur. Kötülüklerin ve iyiliklerin ilkesi olan düşünceyi ancak din hazırlayabilir, ona ancak din boyun eğdirebilir, onu ancak din yönlendirebilir. Var olabilecek tek din Hıristiyanlıktır *(Louis Lambert’e,* Paris’ten yazılan mektuba bakınız; o mektupta genç mistik filozof, Swedenborg’un öğretisi konusunda, dünyanın kuruluşundan beri tek bir dinin var olduğunu anlatır).

Hıristiyanlık modern halkları yarattı, onları koruyacak. Monarşi ilkesinin gerekliliğinin de buradan kaynaklandığına hiç kuşku yok. Katoliklik ve Krallık, birbirinin ikizi olan ilkelerdir. Bu iki ilkenin mutlaklaştırılmasının önünün alınabilmesi için Kurumlar'ca hangi sınırlar içinde tutulacağına gelince, bu ölçüde kısa olması gereken bir önsözün politik bir incelemeye dönüşemeyeceğini herkes teslim edecektir. Dolayısıyla, günümüzde süregelen dinsel anlaşmazlıklara da, politik anlaşmazlıklara da girmemem gerekiyor. Ölümsüz İki Gerçeklik'in ışığında şunları yazıyorum: Din ve Monarşi; sağduyulu her yazar, çağdaş olayların vazgeçilmezliğini gözler önüne serdiği bu iki gerekirliğe götürmeye çalışmalıdır ülkemizi. Yasayı oluşturmak için yetkin bir ilke olan Seçim ilkesine düşman olmamakla birlikte, Seçim'i *uygulanabilecek tek toplumsal araç* kabul etmiyorum; özellikle de günümüzdeki iyi düzenlenmemiş biçimiyle, çünkü monarşik bir hükümetin, fikirlerini ve çıkarlarını düşünebileceği önemli azınlıkları temsil etmez. Seçim her kesime yaygınlaştırıldığında, kitlelerin hükümetini veriyor bize, buysa hiçbir sorumluluğu olmayan tek hükümettir ve bu hükümette zorbalığın sınırı yoktur, çünkü adı yasadır bu zorbalığın. Bu yüzden, toplumun gerçek kurucu öğesi olarak Birey'i değil de Aileyi aldım. Bu bakımdan, geri kafalı bir insan kabul edilme tehlikesini göze alarak, modern yenilikçilerin peşinden gitmek yerine, Bossuet'nin ve Bonald'ın yanında yer alıyorum. Seçimin tek toplumsal araç olarak kabul edildiği bu durumda, onu ben de benimsemiş olsaydım, düşüncelerimle edimlerim arasında en küçük bir karşıtlık aramak gerekmeyecekti. Bir mühendis, bir köprünün yıkılmak üzere olduğunu bildiriyor, o köprüden yararlanmanın herkes için tehlike oluşturduğunu söylüyor ve bu köprünün kente ulaşan tek yol olduğunu gördüğünde, üstünden ilk geçen kendisi oluyor. Napolyon, Seçim'i ulusumuzun dehasına yetkinlikle uyarlamıştı. Böylelikle, onun kurduğu Yasama Meclisi'ndeki en önemsiz üyeler bile, Restorasyon Dönemi'nin Meclis'lerindeki en ünlü hatiplerdi. Tek tek karşılaştırılacak olursa, Restorasyon Dönemi'nin Meclis'lerinden hiçbiri Yasama Meclisi'nin değerine ulaşmış değildi. Dolayısıyla, İmparatorluk'un seçim sistemi tartışılmaz olarak en iyi sistemdir.

Kimileri bu açıklamada görkemli, kendileri için avantajlı bir şeyler bulacaktır. Tarihçiliğe özendiği için romancıya savaş açmaya kalkacak, benimsediği politikanın nedenini soracaktır. Ben burada bir zorunluluğa baş

eğiyorum, vereceğim tek cevap işte bu. Gerçekleştirmeye giriştiğim yapıt, bir tarih uzunluğunda olacak; bunun, henüz ortaya çıkmamış da olsa, nedeni, ilkeleri ve ahlaksal temeli var.

Aslında geçici olan eleştirileri cevaplamak için kaleme alınacak önsözleri ortadan kaldırmak zorunda olduğumdan, tek bir gözlemle yetinmek istiyorum.

Bir amacı olan yazarlar, bu amacın ilkeleri geçmişte bile bulunsa, sırf bundan dolayı ölümsüzlüğe erişirler; önlerindeki alanı hep açmak zorundadırlar. Ne var ki fikirler alanına kendi taşını getiren, kötüye kullanılan bir şeye parmak basan, ortadan kaldırılmasını sağlamak için bir kötülüğün altını çizen kişiler her zaman ahlaksızlık suçlamasıyla karşı karşıya kalmışlardır. Yürekli bir yazarın hiçbir zaman paçasını kurtaramadığı ahlaksızlık suçlaması, söylenecek bir şey bulunamadığı zaman zaten şaire yapılabilecek en son suçlamadır. Betimlediğiniz sahneler gerçekse, gece gündüz çalışarak dünyanın en zor dilini kaleme almayı başarmışsanız, ahlaksız sıfatı suratınızın ortasında şamar gibi patlar. Sokrates ahlaksız kabul edilmişti, İsa ahlaksız kabul edilmişti; her ikisi de devirdikleri ya da yeniden düzenledikleri toplumlar adına kovuşturulmuştu. Bir insanı öldürmek istiyorsanız, onu ahlaksızlıkla suçlarsınız. Siyasi partilere hiç de yabancı olmayan bu manevra, onu kullanan herkesin utancıdır. Luther ve Calvin, zedelenen Maddi Çıkarlar'dan bir kalkan gibi yararlandıklarında ne yaptıklarını iyi biliyorlardı! Bu tutumlarını yaşamları boyunca sürdürdüler.

Toplumu bütünüyle kâğıda aktarırken, onu sonsuz kıpırtıları içinde kucaklarken, şu parçanın kötülükleri iyiliklerden daha fazla sergilediği, freskin şu bölümünün suçlu bir grubu gözler önüne serdiği olur, bu kaçınılmazdır; ve eleştirmenler ahlaksızlık yaygarasına başlarlar; o bölümle yetkin bir karşıtlık oluşturmak üzere kaleme alınmış bir başka bölümün ahlaka uygunluğunu da ortaya koymaksızın yaparlar bunu. Eleştirmenler, yapıtın genel planını bilmedikleri için onları hoş karşılıyordum; hem eleştirinin önüne geçilemeyeceği, hem de insanların görüşlerini bildirmeleri, konuşmaları ve yargıya varmaları engellenemeyeceği için. Ayrıca, benim için tarafsız olma zamanı henüz gelmemişti. Zaten, eleştirinin yakıcı ateşini göğüslemeyi kabullenmeyen bir yazarın

yazmaması gerekir, tıpkı yola çıkan bir yolcunun, yolculuğunu hep açık havada yapmaya bel bağlayamayacağı gibi. Bu konuda aktaracağım bir gözlem daha kalıyor, o da şu: En bilinçli ahlakçılar bile Toplum'un iyi davranışlar kadar kötü davranışlar da sunduğundan kuşkulanırlar; benim çizdiğim tablodaysa, erdemli kişilerin sayısı, kınanması gerekenlerden fazladır. Ayıplanacak davranışlar, hatalar, ağır suçlar, en hafifinden en ağırına kadar bütün bu kötü davranışlar, insanlar tarafından ya da Tanrı tarafından açık ya da gizli cezalandırılır. Ben, tarihçinin yaptığından daha iyisini yaptım, ondan daha özgürüm. Cromvell, bu dünyada, düşünürün kendisine yüklediği cezadan başka bir cezaya çarptırılmadı. Ayrıca, bu konunun tartışılması ekolden ekole sürüp gitti. Bossuet bile bu büyük kral katilini bağışladı. Zorba Guillaume d'Orange, bir başka zorba Hugues Capet, Henri IV'ten de, Charles I'den de daha fazla güvensizlik, hatta korku duymadan son günlerine kadar yaşayıp ayrıldılar bu dünyadan. Catherine II ile Louis XVI'ya gelince, öncekilerle karşılaştırıldığında, özel kişilerin tâbi oldukları ahlak açısından yargılayacak olursak –çünkü Napolyon'un da dediği gibi, Krallar ve devlet adamları için bir küçük, bir de büyük ahlak vardır– onların yaşamlarına her türlü, ahlak anlayışına karşı bir tutumla son verildi. *Siyaset Yaşamından Sahneler,* bu güzel düşünceyi temel alıyor. Tarihin yasası, romanda olduğu gibi, güzel ideale uzanmak değil. Tarih neyse odur ya da o olmalıdır; oysa *roman, daha iyi bir dünya olmalıdır,* demişti Madam Necker, geçen yüzyılın en seçkin zekâlarından biri. Ne var ki roman, bu koca yalanın içinde, ayrıntılarda doğru olmasaydı, hiçbir değeri olmazdı. Aslında ikiyüzlü bir ulusun fikirlerine uymak zorunda kalan Walter Scott, insanlığa oranlandığında, çizdiği kadın portresinde hatalıydı, çünkü onun örnek aldığı kadınlar birer sapkındı. Protestan kadınının ideali yoktur. Namuslu, saf, erdemli olabilir; fakat açılımdan yoksun aşkı, bitirilmiş bir ödev gibi her zaman dingin ve düzenli olacaktır. Öyle görünüyor ki Azize Meryem kendisini, kendisiyle birlikte bağışlama hazinelerini de cennetten kovan sofistlerin yüreğini soğulmuş. Protestanlıkta, günah işledikten sonra kadının yapabileceği hiçbir şey yoktur; oysa Katolik Kilisesi'nde, bağışlanma umudu onu yüce kılar. Dolayısıyla da Protestan yazar için tek bir kadın vardır; oysa Katolik yazar, her durumda yeni bir kadın bulur. Walter Scott Katolik olsaydı, İskoçya'da birbirini izleyen farklı toplumların gerçek bir betimlemesini yapmayı üstlenseydi, belki de Effie ile Alice'in (yaşlılık döneminde, anlattığına

pişman olduğunu söylediği iki roman kişisi) betimleyicisi, insan tutkularını hatalarıyla, cezalarıyla, pişmanlığın onlara gösterdiği erdemlerle kabul edecekti. Tutku, başlı başına insanlığın kendisidir. Onsuz, din de, tarih de, roman da, sanat da gereksiz olurdu.

Bunca olguyu toplayıp oldukları gibi, tutkuyu temel öğe kabul ederek, betimlediğimi gören bazı kimseler, büyük bir yanılgı içinde, benim duyumcu ve maddeci ekole bağlı olduğumu düşündüler ki bu, aynı olgunun, yani panteizmin iki ayrı yüzüdür. Ne var ki bu konuda yanılmış olabilirlerdi, yanılmış olmaları gerekiyordu. Toplumlar konusunda ben, sınırsız bir ilerleme inancını paylaşmıyorum; insanların birey olarak ilerleme sağlayabileceklerine inanıyorum. Dolayısıyla bende, insanı yetkin bir yaratık olarak kabul etme eğilimi görmek isteyenler, son derece yanılıyorlar. Hıristiyan Buddhası'nın eylem halindeki öğretisi olan *Séraphiîta*, usul usul ileri sürülen bu suçlamaya yeterli bir cevap gibi görünüyor bana.

Bu uzun yapıtın bazı bölümlerinde, insanın kafasında hesaplanamaz bir güç olarak başkalaşan şaşırtıcı olguları, elektriğin mucizeleri diye adlandırabileceğim şeyleri, halka mal etmeye çalıştım. Yeni bir ahlak dünyasının varlığını gösteren beyinsel ve sinirsel olaylar, dünyalarla Tanrı arasındaki belirli ve gerekli ilişkileri nerede bozuyordu? Katolik dogmalarının hangilerinin sarsılmasına yol açacaktı? Yadsınamaz olgular karşısında aklımız, bir sürü mekanik yolla büyütülse bile madde olarak duyularımızın algılamasından kaçan ve varlıklarını yalnızca etkileriyle ortaya koyan akışkanların varlığını kabullenecek olursa bu, Kristof Kolomb'un dünyanın yuvarlaklığını gözlemesi, Galileo'nun onun güneşin çevresinde döndüğünü kanıtlaması gibi olacaktır. Geleceğimiz aynı kalacaktır. 1820'lerden beri mucizeleriyle senli benli olduğum hayvansal magnetizma; Lavater'in izleyicisi Gall'in güzel araştırmaları; elli yıldan beri, optikçilerin ışık üzerinde çalıştıkları gibi düşünce üzerinde, birbirine bir bakıma benzer bu iki alan üzerinde çalışanlar, havari Aziz Yuhanna'nın çömezleri ve düşünce dünyasını kuran büyük düşünürler, insanla Tanrı arasındaki ilişkileri ortaya koyan dünyayı bir bütünlüğe ulaştırdılar.

Bu yazının anlamı iyi kavrandığında, değişmeyen, günlük, gizli ya da açık seçik olgulara, bireysel yaşamın edimlerine, bunların nedenlerine ve

ilkelerine, tarihçilerin şimdiye kadar ulusların genel yaşamına ilişkin olaylara verdikleri önem ölçüsünde önem verdiğim anlaşılacaktır. Madam de Mortsauf ile tutku arasında, lndre bölgesinin bir vadisinde patlak veren ve kimsenin bilmediği savaş, belki de bilinen en ünlü savaşlar kadar büyüktür *(Vadideki Zambak).* Birinde bir fatihin zaferidir söz konusu olan, ötekindeyse Tanrı. Papaz ve ıtriyatçı Birotteau'nun çektiği acılar bana göre insanlığın çektiği acılardır. La Fosseuse *(Köy Hekimi)* ve Madam Graslin (Köy *Papazı),* kadınlığı neredeyse bütünüyle temsil ederler. Hepimiz her gün onlarla aynı acıları duyarız. Richardson'ın bir kez yaptığı şeyi ben yüz kez yapmak zorunda kaldım. Lovelace bende bin kılığa bürünür, çünkü toplumsal bozulma, geliştiği her ortamın rengini alır. Buna karşılık Clarisse, tutkulu erdemin bu güzel imgesi, insanı umutsuzluğa düşüren bir saflığın çizgilerini taşır. Çok sayıda bakire yaratabilmek için insanın Raffaello olması gerekir. Bu açıdan, yazın belki de resmin altındadır. Bu yapıtın şimdiye kadar yayımlanmış bölümlerinde ne çok kusursuz figür (erdemlilik bakımından) bulunduğunu anımsatmama göz yumulacağını umuyorum: Pierrette Lorrain, Ursule Mirouet, Constance Birotteau, La Fosseuse, Eugenie Grandet, Marguerite Claes, Pauline de Villenoix, Madam Jules, Madam de la Chantenie, Eve Chardon, Matmazel d'Esgrignon, Madam Firmiani, Agathe Rouget, Renee de Maucombe; ayrıca, ikinci planda kalan birçok figür, yukarıdakiler kadar ayrıntılı olmamakla birlikte, aileye özgü erdemlerin günlük yaşamdaki uygulanışlarını okura en az onlar ölçüsünde sunmakta; Joseph Lebas, Genestas, Benassis, Papaz Bonnet, Hekim Minoreı, Pillerault, David Sechard, iki Birotteau, Papaz Chaperon, Hakim Popinot, Bourgeat, Sauviat'lar, Tascheron'lar ve daha birçokları, erdemli bir kişiyi ilginç kılmak gibi zor bir yazınsal soruna çözüm getirmiyorlar mı?

Belirli bir dönemin sivrilmiş iki üç bin figürünü betimlemek yabana atılacak bir çaba değildi; bu sayı, sonuçta her kuşağın ortaya koyduğu ve *İnsanlık Komedya*sı'nın içereceği toplam sayıdır. Bu figürlere, karakterlere, bu bir sürü insana kendilerini sergileyecek ortamlar ve –bu terimi kullandığım için beni bağışlayın– galeriler gerekiyordu. Bu nedenle, daha şimdiden bilindiği gibi, yapıtımı çok doğal bölümlere ayırdım: *Özel Yaşamdan, Taşra Yaşamından, Paris Yaşamından, Siyaset Yaşamından, Askerlik Yaşamından, Köy Yaşamından Sahneler.* Bu altı kitapta, toplumun genel tarihini ortaya koyan *Töre İncelemeleri,* atalarımızın diyeceği gibi,

toplumun tüm olayları ve davranışları sıralanmıştır. Bu altı kitap zaten genel fikirlere yanıt vermektedir. Her birinin kendine özgü anlamı, anlatımı var ve insan yaşamının bir dönemini dile getiriyor. Burada, tasarladığım şey hakkında benden bilgi aldıktan sonra Félix Davin’in, aramızdan erken ayrılan, yazın tutkunu bu genç yeteneğin yazdıklarını kısaca yineleyeceğim. *Özel Yaşamdan Sahneler* çocukluğu, delikanlılığı ve hatalarını. *Taşra Yaşamından Sahneler* ise tutkuların, hesapların, çıkarların ve ihtirasların ön plana çıktığı dönemi temsil ediyor. Sonra, *Paris Yaşamından Sahneler,* zevklerin, kusurların ve en iyi ile en kötünün yan yana yer aldıkları, başkentlere özgü geleneklerin kışkırttığı tüm aşırılıkların bir tablosunu sunuyor. Bu üç bölümün her biri kendi yerel rengine sahip: Paris ve taşra, bu toplumsal antitez bitip tükenmez kaynaklarını sundu bana. Yalnızca insanlar değil, yaşamın belli başlı olayları da farklı tiplerle anlatılıyor. Her insanda kendini gösteren durumlar, tipik aşamalar var; işte benim yakalamaya en çok çalıştığım kesinliklerden biri de bu oldu. Güzel ülkemizin farklı yöreleri hakkında bir fikir vermeye çalıştım. Yapıtımın kendine özgü coğrafyası var; kendi soyağacı ve aileleri, yerleri ve şeyleri, kişileri ve olguları olduğu gibi; kendi arması, soyluları ve burjuvaları, zanaatçıları ve köylüleri, politikacıları ve züppeleri, ordusu, sonuç olarak kendi dünyası var!

Bu üç kitapla toplumsal yaşamı betimledikten sonra geriye, birçok insanın ya da herkesin çıkarlarını özetleyen, bir bakıma ortak yaşam dışında kalan ve istisna oluşturan insanları sergilemek kalıyordu: Siyaset *Yaşamından Sahneler* işte bu gereksinimden doğdu. Toplumun bu tam ve eksiksiz betimlemesi yapıldıktan sonra, onu şiddete en çok başvurduğu durumda, ister savunma, ister fethetme amacıyla olsun, kendi kabından taştığı durumda göstermek gerekmiyor muydu? Yapıtınım henüz en az tamamlanmış parçası olan, ama bitirdiğimde eklenebilsin diye bu baskıda yeri bırakılacak olan *Askerlik Yaşamından Sahneler* de işte bu gereksinmeden doğdu. Son olarak, *Köy Yaşamından Sahneler,* bir bakıma, bu uzun süren günün akşamı oluyor – toplumsal dramı böyle adlandırmama izin verirseniz. Bu kitapla, en katıksız karakterlerle, toplumsal düzenle, politikayla, ahlakla ilgili büyük ilkelerin uygulaması yer alıyor.

İşte figürlerle, komedyalarla ve tragedyalarla dolu temel bıdur; ve bu temelin üstünde yapıtın İkinci Bölümü olan *Felsefe* İncelemeleri yükselir.

Burada bütün etkilerin toplumsal aracı gösterilmiş, düşüncenin yol açtığı yıkımlar, duygu duygu betimlenmiştir; bu bölümün ilk yapıtı olan ve Yaşam’ın kendisinin, tüm Tutku’ların ilkesi olan Arzu ile kapıştığı durumu sergileyen *Tılsımlı Deri* bir bakıma *Töre İncelemeleri*’ni *Felsefe İncelemelerine*, neredeyse Doğu’ya özgü bir fantazyanın halkasıyla bağlar.

Bunların üstünde Çözümleyici *İncelemeler* yer alacak; bu incelemeler hakkında bir şey söylemeyeceğim, çünkü yalnızca biri yayımlandı: *Physiologie du mariage* (Evliliğin Fizyolojisi). Kısa sürede bu türden iki yapıt daha yazmam gerekiyor. Önce *Pathologie de la vie sociale* (Toplumsal Yaşamın Patolojisi), sonra *Anatomie de s corps* eııseignants (Öğretim Kadrolarının Anatomisi) ile *Monographie de la vertu* (Erdemin Monografisi).

Gerçekleştirilmesi gereken bütün bu yapıtlara baktığınızda, belki yayımcılarımın söylediklerini söyleyeceksiniz bana: Tanrı size uzun ömür versin! Benim dileğim yalnızca, bu ürkütücü çalışmaya giriştiğimden beri başıma geldiği gibi, insanların ve olayların beni bundan böyle şimdiye kadar olduğu ölçüde üzmemesi. Şunu da söylemeliyim ki –bundan dolayı Tanrı’ya şükrediyorum– yaşadığımız dönemin en yetenekli kişileri, en güzel karakterleri, özel yaşamlarında olduğu kadar toplum yaşamında da en içtenlikli dostlar, elimi sıkarak bana “Cesaret!” dediler. Ve bu dostlukların, şurada burada, tanımadığım kişilerce verilen desteğin kanıtlarının beni mesleğimde, hem kendime karşı, hem de haksız saldırılara, çoğu kez yakamı bırakmayan karalamalara, yılgınlığa ve sözlerle ifade edildiğinde aşırı bir özsaygının dışa vurulması olarak alman bu çok şiddetli umuda karşı desteklediklerini burada neden itiraf etmeyeyim? Saldırılara ve karalamalara stoacı bir katlanırlıkla göğüs germiştim; ne var ki iki kez, alçakça yapılan karaçalmalar yüzünden kendimi savunmak zorunda kaldım. Bu karaçalmaların bağışlanmasını düşünenler, bilgimi yazınsal eskrim yaparak göstermeme üzülüyorlar, birçok Hıristiyan da suskunluğun bağışlayıcı yanının bulunduğunu göstermenin gerekli olduğu bir dönemde yaşadığımızı düşünüyor.

Bu konuda şunu da söylemeliyim ki adımı taşıyanlar dışında kalanları kendi yapıtlarım olarak benimsemiyorum. *İnsanlık Komedyası* dışında, yapıt olarak benim kalemimden çıkmış yalnızca *Çent contes drolatiques* (Yüz

Eğlendirici Öykü), iki oyun ve sağa sola dağılmış yazılar var ki bunların altında imzam bulunuyor. Burada ben, bana ait olduğu tartışılamayacak bir hakkı kullanıyorum. Bu yadsıma, gerçekleşmesine katkıda bulunduğum yapıtlara kadar uzansa da bunu özsaygıdan çok, gerçeği ortaya çıkarmak amacıyla yapıyorum. Kendi kalemimden çıktığını hiç kabul etmediğim, fakat hakları bana emanet edilmiş kitaplar –yazınsal açıdan söylüyorum– bana maledilmeye kalkışılacak olursa sesimi çıkartmam, ama bunu, şimdiye kadar yapılan karaçalmalara karşı beni suskunluğa iten nedenlerle yaparım.

Toplumun aynı zamanda tarihini ve eleştirisini, kötülüklerinin çözümlemesini, ilkelerinin tartışılmasını kucaklayan bir tasarının büyüklüğü, yapıtıma bugün yayımlandığı başlığı koyma hakkını bana veriyor sanırım: *İnsanlık Komedyası*. İddialı mı? Doğrunun ta kendisi mi? Buna yapıt tamamlandığında okurlar karar verecek.

Romancının Evreninden Sahneler, haz. Mehmet Rıfat,
makale çev. Aykut Derman, İş Bankası Kültür Yayınları

Edgar Allan Poe
(1809–1849)

Öykü tarzlarındaki öncülüğünün yanında, “Kuzgun” şiirinin yazım süreci üzerine verdiği/yazdığı “Şiirin Felsefesi” konferansıyla derlememizin başlama vuruşunu yapan ustalardan. Üstelik “yazım süreçlerinin her bir aşamasında matematiksel kesinlikle gösterilebileceği” yaklaşımını –dolayısıyla, karşı kutup “ilhamın anlaşılamazlığı”nı– da bir yandan ustalıkla sergiler, öte yandan da tiye alarak...

Kuzgun

Bir zamanlar kasvetli bir geceyarısı unutulmuş eski bilgilerin,
Tuhaf ve antika ciltleri üzerine düşünüyordum.
Yorgun ve sıkıntılı–
Uyumak üzereydim, neredeyse başım düşüyordu ki,
Bir tıkırtı geldi birden, sanki kibarca
Oda kapımı çalan-çalan birisi gibi.
“Odamın kapısını tıklatan” diye söylendim “bir konuk–
Başka bir şey değil, yalnızca bu.”

Ah, iyice anımsıyorum ki o hizan Aralıktı;
Ve zemine vuruyordu sönen her bir közün yansısı.
Sabahı isliyorum şevkle;-Boş yere Aramıştım
Ödünç bir avuntuyu kederden–
Yitik Lenore’un kederinden–
O eşsiz ve pırıl pırıl kızın, meleklerin Lenore
Diye andığı–
Buralarda, anılmayacak artık adı.

Ve mor perdelerin belirsiz, hüzünlü, ipeksi
Hışırtısı

Önceden hiç duyulmamış tuhaf korkularla dolduruyor–
Tir tir titretiyordu beni;
Öyle ki, çarpıntımı bastırmak için tekrarladım,
“Oda kapımdan girme izni isteyen bir konuk bu–
Oda kapımdan girme izini isteyen
Geç bir konuk;–
Başka bir şey değil, budur bu.”

O sıra cesaretimi toparlayıp; daha fazla
Oyalanmadan,
“Sir” dedim, “ya da Madam, affınızı dilerim
Ama
Gerçek şu ki dalıyordum ve siz öylesine yumuşak
Bir tıkırtıyla geldiniz
Ve öylesine hafifçe tıklattınız-tıklattınız
Oda kapımı ki,
Duyduğumdan pek emin değilim sizi” –diyerek kapıyı
Açtım burada;–
Karanlıktan başka bir şey yoktu orada.

Orada durdum, korku ve merakla karanlığın içine
Baktım uzun süre.
Kuşkuyla, kurarak hiçbir ölümlünün cüret edemediği
Hayalleri;
Ama sükunet bozulmadı ve sessizlik bir ipucu
Vermedi,
Ve fısıltıyla söylenen tek sözdü orada
“Lenore?”
Buydu fısıldadığım, mırıltılı bir yankıyla geri gelen
O söz “Lenore”
Başka bir şey değil, yalnızca bu.

Odama dönerken alev alev yanarak
Ruhum,
Aynı tıkırtıyı işittim yine ilkinden biraz daha
Kuvvetlice.
“Kesinlikle” dedim, “kesinlikle bir şey var penceremin

Kafesinde;
Öyleyse neymiş bakalım ve bu esrarı
Çözelim;–
Rüzgârdır, başka bir şey değil bu.”

Açıverince kepengi, eski devirden kalma
Azametli bir kuzgun,
Kanal çırpıp sallanarak adım attı
İçeriye;
Ne bir selam verdi ne bir an durdu ya da
Oturdu;
Ama bir Lady’nin ya da Lord’un edasıyla
Tünedi kapımın üstüne–
Oda kapımın üstünde bir Pallas büstüne kondu–
Konup oturdu, hepsi bu.
Derken ciddi ve haşin suratıyla bu abanoz kuş,
Kaderimi gülümsemeye dönüştürdü,
“Sorgucun kırkılmışsa da hiç kuşkusuz” dedim
Korkak değilsin sen,
Gecenin kıyısından gelen
Suratsız ve yaşlı kuzgun–
Gecenin Plutonian kıyısındaki saygıdeğer adın nedir.
Söyle bana.”
Kuzgun dedi ki “birdahaasla.”

Çok şaşırmıştım bu çirkin kuşun konuştuğunu duyup
Böylesine açıkça,
Pek alakalı olmasa-yanıtı pek anlamlı olmasa da;
Çünkü kabul etmeliyiz ki yaşayan kimse henüz
Mazhar olmadı oda kapısının üstünde bir
Kuş–
Kuş ya da hayvan görmeye oda kapısının üstündeki
Büstte,
Bir isimle “birdahaasla” diye.

Ama kuzgun, sessiz büstün üstünde tek başına
Yalnızca bu sözü söyledi, sanki bu bir tek sözle

İçini dökmüş gibi.
Sonra başka bir şey söylemedi– ne de bir tüyünü
Oynattı–
Ben mırıldanana dek, “önceden uçtu diğer
Dostları–
Sabahleyin beni terk edecek, umutlarımın
Önceden uçup gittiği gibi.”
O zaman kuş “birdaha asla” dedi.

Sessizlikten ürküp böylesine uygun bir yanıtla bozulmuş,
“kuşkusuz” dedim, “söylediği şey bütün
sermayesi
Mutsuz bir sahipten kapılmış, zalim bir
Birdahaasla” nakaratı.

Ama kuzgun hayallerimi tebessüme çevirirken hâlâ,
Minderli bir iskemleyi sürdüm kuşun, kapının
Ve büstün önüne;
Sonra, çökerek kadife yastığın üstüne, kendimi
Hayalden hayale geçmeye verdim, düşünerek bu
Eskinin meşum kuşu–
Bu suratsız, çirkin, korkunç, sıska ve uğursuz, eski
Zaman kuşu
Ne demek istemişti gaklayarak “birdahaasla” diye.
Oturdum bunu bulmaya çalışarak, ama tek söz etmeden
Ateşli gözleri şimdi göğsümün içinde yanan
Kuşa;
Bunları bulmayı düşünerek oturdum, başım hafifçe
Eğilirken
Kadife yastığın, lamba ışığının üstünde göz gezdirdiği
Kumaşına,
Ama üzerinde lamba ışığının üstünde göz gezdirdiği
Kumaşına,
Oturmayacak, ah, bir daha asla.

Derken, bana öyle geldi ki, görünmez bir buhurdanla
Tütsülenip yoğunlaştı hava

Sallanan, adımları tüylü zeminde tıpırdayan
Seraplarca.
“Zavallı” diye bağırdım “Tanrım emanet etti–
Bu meleklere gönderdi seni
Unut-unut ve arın anısından
Lenore’un;
İç, ah, iç bu arındırıcı ilacı ve unut bu
Yitik Lenore’u.”
Dedi ki kuzgun “birdahaasla”

“Kahin” dedim, “kötülüğün işi-yine de kahin, şeytan
Ya da kuş olsa da–
İster Ayartıcı göndermiş olsun, ister fırtına fırlatmış olsun
Seni bu kıyıya,
Issız ama korkusuz, bu büyülü terk edilmiş
Toprağa–
Bu eve dehşetin uğradığı-söyle bana dosdoğru
Yalvarırım”
Dedi ki kuzgun “birdahaasla”

“Kahin” dedim, “kötülüğün işi-yine de kahin şeytan
Ya da Kuş olsa da
Üstümüzde çevrenen Gök adına–ikimizin de tapındığı
Tanrı adına–
Söyler kederle yüklü bir ruha, uzak Aden’de
Var mı,
Kutlu bir kız meleklerin Lenore diye
Andığı–
Var mı eşsiz ve pırıl pırıl bir kız meleklerin
Lenore diye andığı”
Dedi ki kuzgun “birdahaasla”

“Ayrılık sözümüz olsun bu” diye bağırdım fırlayarak
“Kuş ya da şeytan”–
“Geri git fırtınaya ve Gece’nin Plutonian
Kıyısına.
Bırakma kara tüylerini bir nişanı gibi o yalanın

Ruhunun söylediği
Yalnızlığımı bozma-bırak kapımın üstündeki
Büstü.
Çek gaganı yüreğimden ve kapımdan çekip
Git”
Dedi ki Kuzgun “birdahaasla”

Ve kuzgun asla kıpırdamadan hâlâ oturuyor, oturuyor hâlâ
Sessiz Pallas büstünün üzerinde tam kapımın yukarısında;
Ve gözleri düş kuran bir şeytanın gözleri
Gibi,
Ve üstünden akan lamba ışığı zemine düşürüyor
Gölgesini;
Ve ruhum zeminde dalgalanan bu gölgeden
Bir daha asla alamayacak kendisini.

Çev. Oğuz Cebeci

Yazmanın Felsefesi

Charles Dickens, şu anda önümde duran bir notta, “Barnaby Rudge”m mekanikliği üstüne vaktiyle yaptığım bir incelemeye gönderme yaparak, “Bu arada, Godwin’in 'Caleb Williams’ı geriye dönerek yazdığını biliyor muydunuz? Önce kahramanını bir dizi güçlüğe bulaştırmış, ikinci cildi yazmış ve ardından, ilk defa olarak, neyin neden yapıldığını açıklayan bir çerçeve içinde onu aramıştır,” diyor.

Bunun, Godwin’in tam yazma biçimi olduğunu düşünemem –aslında kendisinin açıkça belirttiği şey de Mr. Dickens’ın düşüncesiyle tamamıyla uyumlu değildir– “Caleb Williams”ın yazarı az çok benzer bir süreçten elde edilebilecek yararı görmemesi olanaksız olacak derecede iyi bir sanatçıydı. Kalemle herhangi bir şeye girişmeden önce, adına yaraşır her olay örgüsünün özenle *dénouement*’ına[1] götürülmesi gerektiğinden daha açık bir şey olamaz. Ancak *dénouement*’ı sürekli göz önünde tutulursa, olayları, özellikle de her noktada edayı [tone] niyetin gelişimine uygun kılarak, olay örgüsüne kaçınılmaz sonuç veya nedenlilik havasını verebiliriz.

Alışıldık öykü kurma biçiminde kökten bir yanlış var, bence. Ya tarih bir

savı destekler –ya kişiye günün bir olayı telkinde bulunur– ya da, en iyisi, yazar salt anlatısının temelini oluşturmak için çarpıcı olayları bir araya getirmeye koyulur – genel olarak betimleme, söyleşim veya yazar yorumuyla doldurmak planlandığı için, sayfalar ilerledikçe olaylar veya eylemler arasındaki boşluklar gitgide göze çarpar.

Ben bir *etkinin* düşünülmesiyle işe başlamayı tercih ediyorum. Özgünlüğü bir an için bile gözden uzak tutmadan –çünkü bu kadar belirgin ve kolay erişilebilen bir ilgi kaynağından yoksun olarak başlamaya yeltenen kişi yanlış yoldadır– ben kendime önce, “Kalbin, zihnin veya (daha genel olarak) ruhun açık olduğu sayısız etki içinden bu durumda hangisini seçmeliyim?” derim. Öncelikle yeni ve ikinci olarak da canlı bir etkide karar kıldıktan sonra, onun olayla mı yoksa edayla mı –sıradan olay veya özel eda, ya da tam tersi veya hem olayın hem edanın özel olmasıyla mı– en iyi işlenebileceğini düşünürüm, ardından bu etkinin oluşturulmasında bana en çok yardımı dokunacak bu tür olay ya da eda birleşmelerini çevremde (daha doğrusu içimde) ararım.

Yazdıklarından birinin son haline kavuşma sürecini adım adım ayrıntılandıracak –yani ayrıntılarıdırabilecek– bir yazarın böyle bir dergi yazısının ne kadar ilginç olacağını sık sık düşünmüşümdür. Neden dünyaya böyle bir yazı bahşedilmemişlir, hiç bilemiyorum – ama herhalde yazar kendini beğenmişliğinin, her tür nedenden çok, ihmalkârlıkla yakından ilgisi vardır. Çoğu yazar –özellikle şair– bir tür delice coşkunluk –esrik bir sezgi– sayesinde yazdığının sanılmasını tercih eder ve halkın perdelerin arkasına, düşüncenin ayrıntılarda saklı olan, kararsız hamlıklarına –tam olgunluğa ulaşmamış sayısız düşünce kırıntısına– başa çıkmak mümkün değil diye bir kenara atılan tamamen olgunlaşmış hayallere –sakinindi seçimler ve geri çevirmelere– acı dolu silinti ve eklemelere –tek sözcükle, çark ve dişlilere– sahneyi değiştiren halat ve makara düzeneğine –seyyar merdiven ve şeytan tuzaklarına– yüz örneklen doksan dokuzunda yazınsal *histrio*'yo[2] oluşturan horoz tüyleri, kırmızı boya ve siyah yamalara kaçamak bir bakış fırlatmasına izin vermek, onların tüylerini diken diken eder.

Öte yandan, bir yazarın vardığı sonuçlara kendisini ulaştıran adımları geriye doğru izlemesinin pek yaygın olmadığını da biliyorum. Genelde, düşünceler

palas pandıras ortaya çıktıkları gibi, takip edilir ve unutulurlar.

Kendi adıma, ne yazdıklarımı oluşturan adımları anımsama konusunda söz konusu tiksintiyi duydum ne de, herhangi bir zamanda, en küçük bir güçlük çektim; ve *desideratum*[3] olarak gördüğüm bir çözümlemenin ya da yeniden kurmanın yararı, çözümlenen şeye duyulan gerçek veya hayalî her tür ilgiden tamamen bağımsız olduğu için, kendi yapıtlarımdan kimilerinin oluşturulmasını sağlayan *modus operandi*'yi[4] göstermek, kendimce görgüsüzlük sayılmayacaktır. En çok o tanındığı için "Kuzgun"u seçiyorum. Niyetim yazılışında hiçbir noktanın kaza veya sezgiye atfedilemeyeceğini – yapıtın son aşamaya bir matematik probleminin kesinliği ve değişmez sonucuyla adım adım ulaştığını– apaçık göstermektir.

Şiirin kendisiyle ilgisi olmadığı için, aynı anda hem halkın hem de eleştirmenin beğenisine uyacak *bir* şiir yazma niyetini doğuran koşulları – ya da isterseniz zorunluluğu diyelim– bir yana bırakalım. Biz bu niyetle başlayalım. Başlangıçtaki tasavvur bu yöndeydi. Yazınsal yapıt bir oturuşta okunamayacak kadar uzunsa, izlenim birliğinden doğabilecek son derece önemli etkiden yoksun kalmaya razı olmalıyız – çünkü, iki oturuş gerekliyse, dünya işleri araya girer ve bütünlük falan bir anda yok olur. Fakat, *ceteris paribus*,[5] hiçbir şair tasarımına katkıda bulunabilecek *bir* şey'den feragat etmeyi göze alamayacağından, geriye yalnızca metinde bulunan birlik yitimini dengeleyecek uzunluk bakımından bir olumluluğun bulunup bulunmadığına bakmak kalır. Bu konuda ben bir çırpıda hayır diyorum. Uzun şiir dediğimiz şey aslında bir kısa şiirler silsilesinden ibarettir – yani kısa şiirsel etkiler silsilesinden. Bir şiirin, şiddetle heyecanlandırdığı sürece, bunu ruhu uyandırarak yaptığını göstermeye gerek yok; ve tüm şiddetli heyecanlar, ruhsal bir zorunluluktan ötürü, kısadır. Bu nedenle, "Yitik Cennet"in en az yarısı özü bakımından düzyazıdır –*kaçınılmaz olarak* eşdeğerli çöküntülerle nöbetleşe yer değiştiren bir dizi şiirsel heyecan– aşırı uzunluğundan ötürü tamamı son derece önemli bir sanatsal öğeden, etki bütünlüğü veya birliğinden yoksundur.

Öyleyse uzunluk konusunda tüm yazınsal yapıtlarda belirgin bir sınır olduğu –bir oturuşta okunabilirlik sınırı– ve, her ne kadar (birlik istemeyen) "Robinson Crusoe" gibi belli düzyazı sınıflarında bu sınır olumlu olarak

aşılabilirse de, şiirde asla uygun biçimde aşılamayacağı apaçıktır. Bu sınır içinde bir şiirin uzunluğu meziyetiyle –bir başka deyişle, yol açtığı heyecanla– yine bir başka deyişle, uyandırabildiği gerçek şiirsel etki derecesiyle matematik bir bağıntı taşıyabilecek hale getirilebilir; çünkü kısalığın, tasarlanan etkinin yoğunluğuyla doğru orantılı olması gerektiği: –tek şartla ki– herhangi bir etkinin üretilebilmesi için belli bir uzunluk süresinin mutlaka gerektiği, açıktır.

Eleştirmenin beğenisinin altında olmazken halkın beğenisinin üstünde saydığım heyecan derecesinin yanı sıra, bu değerlendirmeleri göz önünde tutarak, tasarı düzeyindeki şiirim için uygun bulduğum *uzunluğa* bir anda ulaştım – yaklaşık yüz dizelik bir uzunluk. Şiir gerçekle yüz sekiz dize.

Bir sonraki düşüncem iletilecek izlenim veya etkinin seçilmesine ilişkindi: Bu noktada da şiiri kurarken yapıtı *evrensel olarak* takdire değer yapma niyetini sürekli göz önünde bulundurduğumu gözlemleyebiliyorum. Yineleyerek ısrar ettiğim, en ufak bir açıklamaya gerek duymayan bir noktayı –yani Güzellik'in şiirin tek meşru alanı olduğunu– açıklayacak olursam, asıl konumdan çok uzağa sürüklenirim. Yine de, bazı arkadaşlarımın yanlış temsil etme eğilimi gösterdiği asıl kastımı aydınlığa kavuşturmak için birkaç söz söyleyeyim. Aynı anda hem en yoğun hem en heyecan verici hem de en katışıksız olan bu haz, bence, güzelin üstüne düşünmekte bulunur. Birileri Güzellikken söz ettiğinde, aslında, tam olarak sanıldığı gibi bir niteliği değil, benim üstüne yorumlar yaptığım ve "güzel olan"ın düşünülmesi sonucunda deneyimlenen bir etkiyi kastederler – kısacası zihnin veya kalbin *değil*, ruhun o yoğun ve katışıksız heyecanına gönderme yaparlar. Sırf etkilerin doğrudan nedenlerden kaynaklanması gerektiği –amaçlara en uygun araçlarla ulaşılması gerektiği– Sanat'ın apaçık bir kuralı olduğu için, imdi ben Güzellik'i şiirin alanı olarak seçiyorum, kimse de şimdiye kadar sözü edilen özel heyecana, anılan şiirde *çok kolay* ulaşıldığını yadsıyacak denli zaaf göstermemiştir. Şimdi Hakikat amacına –zihnin doyurumu– ve Tutku amacına –kalbin heyecanlandırılması– şiirde belli ölçüde ulaşılabilirse de, düzyazıda çok daha kolay ulaşılabilir. Hakikat aslında kesinlik isler, Tutku ise, *sadelik* (gerçekten tutkulu olanlar beni anlayacaktır), ki bence ruhun heyecanı ve haz dolu uyanışı olan Güzellik'e ikisi de kesinlikle düşmandır. Burada söylediklerimden tabii ki tutkunun, hatla hakikatin şiire sokulamayacağı,

hatta yararlı biçimde sokulamayacağı anlamı çıkmaz –tıpkı müzikte akortsuzluk gibi karşıtlık yoluyla aydınlatmaya hizmet edebilir veya genel etkiye yardımcı olabilir– fakat gerçek sanatçı her zaman için öncelikle onları başat hedefe uygun biçimde tâbi kılar ve ikinci olarak şiirin atmosferi ve özü olan Güzellik'le olabildiğince örter.

Öyleyse Güzellik'i alanım olarak görünce, bir sonraki sorum onun en yüce beliriminin edasına ilişkin olacaktı – ve tüm deneyimler bu edanın *üzüntü* edası olduğunu göstermiştir. Her tür Güzellik, en gelişmiş haliyle, duyarlı ruhu ağlatacak derecede heyecanlandırır daima. Bu nedenle hüzün tüm şiirsel edalar içinde en meşru olanıdır.

Uzunluk, alan ve eda bu şekilde belirlendikten sonra, şiirin kuruluşunda temel nokta olacak bir sanatsal çekicilik –bütün yapının üzerinde dönebileceği bir eksen– bulma düşüncesiyle işe koyuldum. Tüm bildik sanatsal etkiler –ya da daha doğrusu teatral anlamda *can alıcı noktalar*– üzerinde dikkatle düşünürken, hiçbir şeyin *nakarat* kadar evrensel biçimde kullanılmadığını hemen fark ettim. Evrensel olarak kullanılışı kendi değeri konusunda beni temin etmeye yetti ve çözümlemeye tâbi tutma zorunluluğundan kurtardı. Ancak nakaratı geliştirilmeye açıklığı bakımından değerlendirdim ve ilkel bir durumda olduğunu gördüm. Yaygın kullanıldığı haliyle *nakarat*, yalnızca lirik koşukla sınırlı değildir, etkisi bakımından da tek–edanın [monotone] gücüne bağlıdır – hem ses hem de düşünce olarak. Haz ancak ve ancak özdeşlik –yinelenme– duygusundan alınır. Düşüncenin tek-edasını sürekli değiştirirken, sesin tek-edasına genel olarak bağlı kalmak yoluyla, etkiyi çeşitlendirmeye ve büyük ölçüde yükseltmeye karar verdim: yani, *nakarat'ın uygulamas*ı'nı değiştirme yoluyla sürekli yeni etkiler üretmeyi kararlaştırdım – *nakarat'ın* kendisi büyük ölçüde değişmeden kalacaktı.

Bu noktaları belirledikten sonra, nakarat'ımın *nitelik*'ini düşündüm. Uygulaması sürekli değişeceğine göre, *nakarat*'ın kısa olması gerektiği açıktır, çünkü uzun bir cümlenin uygulanışında sık değişiklikler yapmakta aşılamayacak güçlükler bulunabilir. Cümlenin kısalığıyla orantılı olarak, kuşkusuz, değişiklik kolay olacaktı. Bu da beni hemen tek sözcüklük bir *nakarat'ın* en iyisi olduğu düşüncesine götürdü.

Şimdi de sözcüğün *niteliği* sorunuyla karşılaşıyoruz. Nakaratta karar kılmış

olduğum için, şiirin kıtalara bölünmesi kaçınılmaz bir sonuçlu elbette ki: Nakarat her kıtanın sonunu oluşturacaktı. Böyle bir son dizenin, güçlü olmak için çın çın öten ve uzatmalı bir vurguya yakın olması gerektiği su götürmezdi: Ve bu değerlendirmeler kaçınılmaz olarak beni en tumturaklı ünlü olarak uzun o’ya ve onunla birlikte en kolay üretilebilir ünsüz olarak r’ye götürdü.

Nakaratın sesi de böylece belirlendikten sonra, bu sesi cisimlendiren ve aynı zamanda şiirin edası olarak önceden belirlediğim hüzne en uygun sözcüğü seçmek zorunlu oldu. Böyle bir aramada “Nevermore” [asla, bir daha hiç] sözcüğünü görmezden gelmek kesinlikle olanaksızdı. Aslında kendisini ilk sunan da o oldu.

Bir sonraki *desideratum*, bir tek “nevermore” sözcüğünün sürekli kullanımı için bir bahaneydi. Sürekli yinelenmesi için yeterince makul bir neden bulma güçlüğünü gözlemleyince, bu güçlüğün yalnızca sözcüğün bir insan tarafından sürekli veya tekdüze biçimde söyleneceği ön kabulünden ileri geldiğini fark etmekte gecikmedim – kısacası, güçlüğün, bu tekdüzeliği sözcüğü yinelemekte olan yaratığın akıl yürütmesiyle bağdaştırmakta yattığını fark etmekte gecikmedim. O zaman, bu noktada konuşabilen ama akıl yürütemeyen bir varlık fikri kafamda belirdi birden; ve çok doğal biçimde ilk anda bir papağan geldi aklıma, fakat en az onun kadar konuşabilen ve tasarlanan *eda*'ya çok daha uygun olan Kuzgun derhal onun yerini aldı.

Hüzünlü bir edası bulunan, yaklaşık yüz dizelik bir şiirde, her kıtanın sonunda tek bir sözcüğü, “Nevennore”u tekdüze biçimde yineleyecek bir Kuzgun –kötüye alamet bir kuş– düşüncesi gelişmişti. Şimdi, *üstünlük* amacını, ya da kusursuzluğu gözden kaçırmadan, her noktada, kendime sordum – “Tüm hüzünlü konular içinde, insanlığın *evrensel* anlayışına göre, en hüzünlü olan nedir?” Besbelli ki yanıt, ölümdü. “Ya bu en hüzünlü konu,” dedim, “ne zaman en çok şiirsel olur?” Az çok açıkladığım kadarıyla burada da yanıt apaçıktır – “Kendisini *Güzellik'e* en yakından bağladığı zaman: Öyleyse güzel bir kadının ölümü hiç kuşkusuz dünyanın en şiirsel konusudur – ve böyle bir konu için en uygun dudakların sevgilisini yitirmiş bir âşığın dudakları olduğu da bir o kadar kuşku götürmez.”

Şimdi iki fikri, ölen sevgilisinin yasını tutan bir âşık ve sürekli

“Nevermore” sözcüğünü yineleyen bir Kuzgun'u birleştirmem gerekiyordu – yinelenen sözcüğün uygulcınışı’nı her defasında değiştirme niyetimi göz önünde tutarak bunları birleştirmem gerekiyordu; ama bu tür bir birleştirmenin tek akla uygun yolu Kuzgun’un âşığın sorularına yanıt olarak sözcüğü kullandığını hayal etmekti. İşte bu noktada bel bağladığım etki – yani *uygulanışın değiştirilmesi* etkisi– için sunulan fırsatın birden farkına vardım. İlk sorunun –Kuzgun’un “Nevermore” diye yanıtlayabileceği ilk sorunun– âşık tarafından sorutabileceğim –bu ilk soruyu basmakalıp– İkincisini daha az basmakalıp, üçüncüsünü daha az, dördüncüsünü daha az –yapabileceğimi– fark ellim, ta ki sonunda âşık sözcüğün kendisinin hüzünlü karakteri, sık sık yinelenişi ve sözcüğü söyleyen kuşun kötü ününü hesaba katışı dolayısıyla baştaki *kayıtsızlığından* uyanıp sonunda boşinanca kapılacak derecede heyecanlanır ve deli gibi çok farklı nitelikte sorular – çözümünü tutkuyla kalbinde taşıdığı sorular– sorar ve sorularını yan yarıya boşinançla, yarı yarıya da kendi kendine eziyetten zevk alan umutsuzlukla sorar – soruları kuşun (o ki, aklı onu temin eder, taklitle öğrendiği bir dersi tekrarlamaktadır yalnızca) kahince veya iblisçe niteliğine inandığından değil, sorularını, *beklenen* “Nevermore” yanıtından acıların en dayanılmazı olduğu için en tatlısını alacak biçimde sormaktan delice bir haz duyduğundan sorar. Bulduğum –daha doğrusu şiirin kuruluş aşamasında bana kendisini dayatan– fırsatın farkına vararak, önce kafamda doruğu, son soruyu –”Nevermore”un son aşamada yanıt olacağı, bu “Nevermore” sözcüğünün karşılığının düşünülebilecek en büyük acı ve umutsuzluk olacağı soruyu– kurdum.

İşte bu anda, şiirin başlangıcını sonunda –tüm sanat yapıtlarının başlaması gerektiği yerde– bulduğu söylenebilir, çünkü tam bu noktada, ön düşüncelerimin tam bu evresinde şu kıtayı yazmak için kalemi kâğıda götürdüm:

“Prophet,” said I, “thing of evil! Prophet still if bird or devil!
By that heaven that bends above us – by that God we both
adore,
Tell this soul with sorrow laden, if within the distant Aidenn,
İt shall clasp a sainted maiden whom the angels name
Lenore –
Clasp a rare and radiant maiden whom the angels

name Lenore.”
Quoth the raven – “Nevermore.”

[“Kahin,” dedim, “kötülüğün işi– Yine de kahin, şeytan
Ya da Kuş olsa da üstümüzde çevrenen Gök adına
İkimizin de tapındığı
Tanrı adına–
Söyler kederle yüklü bir ruha uzak Aden’de
Var mı,
Kutlu bir kız meleklerin Lenore diye
Andığı
Var mı eşsiz ve pırıl pırıl bir kız meleklerin
Lenore diye andığı”
Dedi ki kuzgun “birdahaasla”]

Bu kıtayı öncelikle, doruğu kurup, âşığın önceki sorularını ciddiyet ve önem bakımından daha iyi değiştirebileyim ve kademelendirebileyim ve ikinci olarak ritmi, ölçüyü ve kıtanın uzunluğu ile genel düzenlenişini kesin olarak oturtabileyim –aynı zamanda hiçbirinin ritmik etkide bunu geçmemesi için önce gelecek kıtaları kademelendireyim– diye bu noktada yazdım. Yazma işinin devamında daha güçlü kıtalar yazabilseydim, doruk etkisini bozmamaları için onları hiç tereddüt etmeden bile bile zayıflatmam gerekirdi.

Burada dizeleştirme üstüne de birkaç şey söyleyebilirim. İlk amacım (her zamanki gibi) özgünlüktü. Dizeleştirmede bunun ne kadar ihmal edildiği, dünyanın en açıklanamaz şeylerinden biridir. Salt ritim’de pek az çeşitlilik olanağı olduğunu itiraf etsek de, olası ölçü ve kıta çeşitlenmelerinin kesinlikle sonsuz olduğu yine de apaçıktır – fakat *yüzyıllardır koşukta kimse özgün bir şey yapmamış ya da yapacak gibi durmamıştır.* Gerçek şu ki, özgünlük (çok alışılmadık güçte zihinler olmadığı sürece), kimilerinin sandığı gibi, bir itilim veya sezgi sorunu değildir. Genelde, özgünlük bulunur, özenle aranması gerekir ve en üst türden bir meziyetse de, ulaşılması olumsuzlamadan daha çok icat gerektirir.

Kuşkusuz, “Kuzgun”un ritim veya ölçüsünde özgün görünmeye çalışmadım. Önceki “trochaic”, sonraki ise sekiz ölçülü “acalectic”, beşinci dizenin nakarat’mda yinelenen beş ölçülü “catalectic”le nöbetleşmektedir.

Daha az bilgiçlik taslarcasına söyleyecek olursak, bütün şiirde kullanılan ayaklar (trochees) kısa bir hecenin takip ettiği uzun bir heceden oluşmaktadır: Kıtanın ilk dizesi böyle sekiz ayaktan oluşuyor – İkincisi yedi buçuk (aslında üçte iki) – üçüncüsü sekiz – dördüncüsü yedi buçuk – beşincisi de aynı – akıncısı üç buçuk, imdi bu dizelerin her biri, tek tek ele alındıkta, daha önce kullanılmıştır ve "Kuzgun"un sahip olduğu özgünlük, *kıta olarak birleştirilmelerindedir;* buna uzaktan yakından benzeyen hiçbir şey daha önce denenmemiştir. Bu birleştirme özgünlüğünün etkisi, başka alışılmadık, kimileri büsbütün yeni, ritim ve aliterasyon ilkelerinin uygulanışının genişletilmesinden kaynaklanan etkilerce desteklenmiştir.

Düşünülecek bir sonraki nokta, âşıkla Kuzgun'un bir araya getiriliş biçimiydi –bu değerlendirmenin ilk dalı yer idi. Bunun için en doğal öneri orman ya da tarla gibi görünmektedir– yalıtılmış olay etkisi için kapalı bir çevrilmiş *mekân* [circumscription of space] bana her zaman zorunlu gibi gelmiştir: bunun gücü, bir resmin çevresindeki çerçeveninki gibidir. Dikkatin canlı tutulmasında tartışılmaz bir tinsel gücü vardır ve, kuşkusuz, salt mekân birliği ile karıştırılmamalıdır. Dolayısıyla âşığı odasına –sık sık gelip gitmiş olan sevgilisinin anılarının kutsallaştırdığı bir odaya– yerleştirmeyi düşündüm. Oda gösterişli biçimde döşenmiştir – bunun tek nedeni, tek doğru şiirsel sav olarak Güzellik konusunda açıkladığım fikirlerin uygulanmasıdır.

Yer de böylece belirlendikten sonra, artık kuşu işin içine katmak gerekiyordu – kuşu pencereden sokma düşüncesi kaçınılmazdı. İlk anda âşığa, kuşun kanatlarının panjura çarpmasını kapısının "çalınma"sı zannettirme fikri, uzatma yoluyla okuyucunun merakını artırma isteği ve âşığın kapıyı bir çırpıda açıp, karşısında bir tek karanlığı bulup, ardından kapıyı çalanın sevgilisinin ruhu olduğu yönündeki yan kuruntuyu benimsemesinden kaynaklanacak ikincil etkiye olanak verme arzusuyla doğmuştur.

Öncelikle Kuzgun'un saklanacak yer aramasını açıklamak için ve ikinci olarak odanın (fiziksel) sükûnetiyle karşıtlık etkisi oluşturması için geceyi fırtınalı yaptım.

Mermerle kuşun tüylerinin karşıtlık etkisi için de, kuşu Pallas'ın büstüne kondurdum –büstün kesinlikle kuş tarafından *önerildiği* anlaşılmaktadır–

Pallas'ın büstü öncelikle âşığın bilgi alanıyla çok uyumlu olduğu ve ikinci olarak, Pallas sözcüğünün tumturaklılığından ötürü seçilmiştir. Şiirin ortasında da en son izlenimi derinleştirmek üzere karşıtlık gücünden yararlandım. Örneğin Kuzgun'un girişine fantastik – izin verilebileceği ölçüde gülünç bir hava verildi.

with many flirt and flutter [yalpalaya yalpalaya] girer içeri.

Not the least obeisance made he – not a moment stopped
or stayed he,

But with mien oj lord or lady, perched above my chamber door.

[Ne bir selam verdi ne bir an durdu ya da
Oturdu;
Ama bir Lady'nin ya da Lord'un edasıyla
Tünedi kapımın üstüne]

Ardından gelen iki kıtada niyet daha da belirginleşir:

Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling
By the *grave and stem decorum or the countenance* it wore,
"Though ıhy *crest be shorn and shaven* thou," 1 said,
"art sure no craven,
Ghastly grim and ancient Raven wandering from
the nightly shore
Tell me what thy lordly name is on the Night's Plutonian
shore!"
Quoth the Raven – "Nevermore."

Much 1 marveled this ungainly fowl to hear discourse
so plainly,
Though its answer little meaning – little relevancy bore;
For we cannot help agreeing that no living human being
Ever yet blessed with *seeing bird above his chamber door–*
Bird or beast upon the seulptured bust above his chambe door,
With such name as "Nevermore."

[Derken ciddi ve haşin suratıyla bu abanoz kuş,
Kederimi gülümsemeye dönüştürdü,
"Sorgucun kırkılmışsa da hiç kuşkusuz" dedim

“Korkak değilsin sen,
Gecenin kıyısından gelen
Suratsız ve yaşlı kuzgun
Gecenin Plutonian kıyısındaki saygıdeğer adın nedir?
Söyle bana.”
Kuzgun dedi ki “birdahaasla.”

Çok şaşırmıştım bu çirkin kuşun konuştuğunu duyup
Böylesine açıkça,
Pek alakalı olmasa, yanıtı pek anlamlı olmasa da;
Çünkü kabul etmeliyiz ki yaşayan kimse henüz
Mazhar olmadı oda kapısının üstünde bir Kuş
Kuş ya da hayvan görmeye oda kapısının üstündeki
Büstte,
Bir isimde “birdahaasla” diye.]

Dénouement etkisi böylece sağlandıktan sonra, en ciddisinden bir eda için fantastiği bir yana bırakıyorum: – bu eda en son alıntılarından hemen sonra,

Bu the Raven, sitting lonely on that placid bust,
spoke only, etc.

[Ama kuzgun, sessiz büstün üstünde tek başına
Yalnızca bu sözü söyledi, vb.]

dizesiyle başlamaktadır.

Bu aşamadan itibaren âşık artık şakayla konuşmaz. Kuzgun’un davranışında fantastik hiçbir şey görmez. Ondan “grim, ungainly, ghastly, gaunt and ominous bird of yore” [bu suratsız, çirkin, korkunç, sıska ve uğursuz, eski zaman kuşu] diye söz eder ve “bosom’s core”unu [can evini] yakan “fîery eyes”ı [kor gibi gözleri] hisseder. Âşığın tarafındaki bu düşünce değişikliği okuyucu tarafında da benzer bir düşünce değişikliği oluşturmaya yöneliktir – şimdi olabildiğince doğrudan ve hızlı sunulan *dénouement* için uygun bir çerçeveyi akla getirmeye.

Uygun *dénouement ile* –bir başka dünyada sevgilisine rastlarsa diye âşığın son isteğine Kuzgun'un verdiği yanıt ile– şiirin, en açık evresinde, basit anlatı evresinde, tamama erdiği söylenebilir. Buraya kadar her şey açıklanabilir olanın –gerçeğin– sınırlan içindedir. Tek bir “Nevermore”

sözcüğünü öğrenmiş ve sahibinden kaçmış bir kuzgun, gece yarısı şiddetli bir fırtınanın ortasında hâlâ ışık vuran bir pencereye sığınmak üzere gelmiştir – yarı yarıya bir kitabı inceleyen yarı yarıya ölen sevgilisini düşleyen bir okurun oda penceresine. Pencerenin kanatlarının, kuşun kanatlarının çarpması üzerine açılmasıyla, olaya ve ziyaretçinin tavrının tuhaflığına şaşıran, hal diliyle ve bir yanıt aramadan adını soran okurun bir çırpıda erişemeyeceği en uygun yere tüner kuş. Kendisine hitap edilen kuzgun, mutat sözcüğüyle yanıt verir, “Nevermore” – durumun ilham ettiği kimi düşünceleri yüksek sesle dile getiren, kuşun yinelemesiyle yeniden şaşkınlığa düşen okurun hüzünlü yüreğinde anında yankı bulan bir sözcük. Okur artık durumu tahmin etmektedir, ama daha önce açıkladığım gibi insanın kendine işkence etme arzusuyla, kısmen de boşinançla kendisine, âşığa, beklenen yanıtla (“Nevermore”) en gür acıyı getireceği için, kuşa bu tür sorular sorar. Kendine işkencenin en üst derecede hoş görülmesiyle anlatı, ilk veya en açık aşamasında kendine doğal bir sonuç bulur ve buraya kadar gerçeğin sınırları ihlal edilmiş değildir.

Bu şekilde ele alınan konularda, ne kadar maharetle ele alınmış olursa olsun, ya da ne kadar canlı bir olay dizisi olursa olsun, sanatçının gözünü rahatsız eden bir hamlık veya çıplaklık her zaman vardır. Daima iki şey gereklidir –birincisi, belli oranda karmaşıklık ya da uygun biçimde uyarlama; ve ikinci olarak, belli oranda telkin edicilik– gizli, ama belirsiz bir anlam. Bir sanat yapıtına *ideal*'le karıştırmayı pek sevdiğimiz o kadar *zenginlik'i* (gündelik konuşmadan güçlü bir sözcük ödünç alarak söyleyecek olursak) katan da işte bu İkincisidir özellikle. Aşkıncı denilenlerin sözde şiirlerini düzyazıya (hem de en düzünden yazıya) dönüştüren şey, bu telkin edilen anlamın *aşırılı*ğı’dır (bunu izleğin gizli değil, en açıktaki anlamı kılmalarıdır).

Bu görüşlere bağlı kalarak, şiirin son iki kıtasını ekledim – böylece telkin edicilikleri anlatının önceki kısmına yayılmış oldu. Gizli anlam önce aşağıdaki dizelerde belirginleştirilmiştir:

“Take thy beak from out my *hearl,* and take thy form from
off my door!”
Quoth the Raven “Nevermore!”

(“Çek gaganı yüreğimden ve kapımdan çekilip

Git”
Dedi ki Kuzgun “birdahaasla”]

“From out my heart” (yüreğimden] sözlerinin şiirdeki ilk eğretilemeli ifadeyi içerdiği gözden kaçmayacaktır. “Nevermore” yanıtıyla, zihni daha önce anlatılanların tamamında bir ders aramaya sevk ederler. Okuyucu Kuzgun’u simgesel olarak görmeye başlar – ancak sonuncu kıtanın sonuncu dizesindedir ki, onu Yaslı ve Hiç Bitmeyen Anımsayış’ın simgesi yapma niyetinin açıkça görülmesine izin verilir:

And the Raven, never flitting, still is sitting, stilt is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon’s that
is dreaming,
And the lamp-light o’er him streaming throws his shadow
on the floor;
And my soul *from out that shadow* that lies floating
on the floor
Shall be lifted – ıevermore!

[Ve kuzgun asla kıpırdamadan hâlâ oturuyor, oturuyor hâlâ
Sessiz Pallas büstünün üzerinde tam kapımın yukarısında;
Ve gözleri düş kuran bir şeytanın gözleri
Gibi,
Ve üstünden akan lamba ışığı zemine düşürüyor
Gölgesini;
Ve ruhum zeminde dalgalanan bu gölgeden
Bir daha asla alamayacak kendisini.]

Toplu Öyküler, çev. Savaş Kılıç, İthaki Yayınları

Fyodor Dostoyevski
(1821-1881)

Özellikle önce aynı adlı köşesi, sonra tek kişilik dergisi "Bir Yazarın Güncesi"nde, yaşadığı ortam kadar hem Puşkin gibi ustalara hem de kimi kendi yapıtlarına ışık tuttu. *Uysal* Kız'ın (1880) Victor Hugo'nun *Bir İdam Mahkûmunun Son Günü'*nü (1829) selamlayan önsöz'ü de, gerçek ve fantastik bağlamında bunların en dikkate değerlerinden.

Uysal Bir Kız: Yazarın Notu

"Güncemi" bu kez alışılmışın dışında, yalnızca uzun bir öykü olarak yazdığım için okurlarımdan özür diliyorum. Aslında yaklaşık bir ay bu öykü üzerinde çalıştım. Ama gene de okuyucumun beni bağışlamasını diliyorum.

Şimdi gelelim öyküme. Bu öykümü son derece gerçekçi saymama karşın, ona "fantastik bir öykü" diyorum. Doğrusunu isterseniz, gerçekten de fantastik bir şeyler var içinde. Özellikle öykünün biçiminde. Başlarken, özellikle bu durumu açıklamamın zorunlu olduğu kanısındayım.

Gerçek şu ki, bu ne bir öykü ne de bir güncedir. Gözünüzün önüne, birkaç saat önce kendini pencereden atıp canına kıymış karısı masanın üzerinde yatan bir kocayı getirin. Şaşkın bir durumdadır, düşüncelerini toparlayamamıştır. Evin içinde dolaşıp durmakla, olanları anlamaya, "düşüncelerini toparlamaya" çalışmaktadır. Üstelik tam bir hastalık hastasıdır adam. Kendi kendine konuşan hastalık hastalarından. İşte şimdi de kendi kendine konuşmakta, olanları kendi kendine anlatmaktadır. Konuşmasındaki tutarlılığa karşın, mantıksal yönden de, duygusal yönden de kimi zaman kendi kendisiyle çelişmektedir. Kâh haklı bulmakladır kendini, kâh karısını suçlamaktadır ya da olayla ilgisi olmayan konulara dalmaktadır: Düşüncelerin ve yüreğin kabalığı da, derin bir duygululuk da

söz konusuydu burada. Gerçekten de, bir süre sonra olayı yavaş yavaş kendine açıklamayı başarıyor, “düşüncelerini toparlayabiliyor”. Anımsadığı birtakım şeyler sonunda gerçeğe ulaştırıyor onu: Gerçek, aklını da yüreğini de belirgin bir biçimde yüceltiyor. Konuşmasının sonunda anlatış biçimi başlangıçtaki düzensizliğine oranla çok değişiyor. Gerçek, acınacak durumdaki adamın önünde, hiç değilse yalnızca onun için, hayli açık seçik biçimde beliriyor. İşte size bir konu. Kuşkusuz, onun kendi kendine konuşması birkaç saattir tutarsız bir biçimde, aralıklarla, kesik kesik sürmekteydi: Kâh kendi kendine bir şeyler söylüyor, kâh karşısındaki görünmeyen birine, bir yargıca bir şeyler anlatmaya çalışıyordu. Gerçekte hep böyle olur zaten. Bir stenograf onu dinlese, duyduklarını o anda yazsaydı, benim yazdıklarımdan daha bir anlaşılmaz, karmaşık bir şey çıkardı ortaya. Ama yanılmıyorsam, psikolojik çizgi belki de değişmezdi. İşte bu öyküde benim fantastik diye sözünü ettiğim, adamın söylediği her şeyi sözcüğü sözcüğüne not alacak olan (yazdıklarını sonra benim düzeltebileceğim) stenograf varsayımıdır. Ne var ki, edebiyatta bu tür şeyler bir bakıma birçok kez yapılmıştır: Sözgelimi Victor Hugo “Bir idam mahkûmunun son günü” başyapıtında tıpkı buna benzer bir yöntem kullanmış, stenografı öne çıkarmamış olmasına karşın, idam mahkûmuna, bunu yapabilecekmiş (buna zamanı olabilecekmiş gibi) yalnızca son gününde değil, son saatinde, dahası sözcüğün tam anlamıyla son dakikasında bile notlarını yazdırmayı sürdürterek çok daha inanılmayacak bir şey yapmıştır. Ne var ki, bu fanteziyi uygulamasaydı, yazdıkları içinde en gerçekçi, en inanılır yapıtını vermemiş olurdu.

Öyküler, çev. Ergin Altay, İletişim Yayınları

Lev Tolstoy
(1828-1910)

Hayatı boyunca yalnız sıkı romanlar ve öyküler yazmakla kalmadı. Aile, Sanat, Din, Devlet gibi hepimizi her daim meşgul eden kurumlar hakkında da lafını esirgemeyen yazı ve kitaplar kaleme aldı. Aşağıdaki yazısıysa kendisinin en kapsamlı romanının yazılış sürecine odaklanıyor.

Savaş ve Barış İçin Önsöz Taslağı (1865)

Benim için gitgide anlaşılır hale gelen ve kararlı bir şekilde açık ve kesin imgelerle kâğıda dökülen 1812 yılının tarihini yazmaya defalarca başladım ve defalarca yarım bıraktım. Bazen başlarken kullandığım yöntem bana önemsiz görünüyordu, bazen o dönemle ilgili bildiğim ve hissettiğim her şeyi yüceltmek istiyor ve bunun olamayacağını biliyordum, bazen romanın edebi araçları bu yüce, derin ve çok yönlü içeriğe uygun değilmiş gibi geliyordu, bazen de içimde beliren imgeleri, resimleri, düşünceleri birbirine bağlamak olanaksız geliyordu; o zaman tam tersini yapıyor, söylemek istediğim ve söylemem gerekenlerin hepsinin dile getirilme olanağından umudu keserek, çalışmayı bir kenara bırakıyordum. Ama zaman ve güçlerim an be an ilerledi ve ben kimsenin hiçbir zaman benim söyleyebileceklerimi söylemeyeceğini anladım, ama bunun nedeni benim söyleyeceklerimin insanlık için çok önemli olması değil, yaşamın bilinen yönlerini, başkaları için önemsiz olan yönlerini sadece benim, kendi gelişmem ve karakterim (her kişiliğe özgü özellikler) nedeniyle, önemli sayıyor olmamdı. Beni en çok hem biçim, hem içerik açısından efsaneler ürkütüyordu. Herkesin yazdığı dille yazmamaktan korkuyordum, yazdıklarımın herhangi bir biçime girmeyeceğinden, ne roman ne kısa roman, ne nazım ne tarih olmayacağından korkuyordum, 1812 yılının önemli kişilerini tasvir etme zorunluluğunun beni gerçeğin değil, tarihsel belgelerin idaresine sokacağından korkuyordum ve bütün bu korkularla

zaman ilerliyor, çalışmamsa olduğu yerde duruyordu, ben de ondan uzaklaşmaya başlıyordum. Şimdi, uzun zaman acı çektikten sonra, bütün bu korkulardan uzaklaşmaya ve bütün bunlardan ne çıkacağından kaygılanmadan ne söylemem gerekiyorsa onu yazmaya ve eserimi herhangi bir sınıfa sokmamaya karar verdim.

Bu eserin girişini yayımlarken, ne ona devam etmeye ne de onu tamamlamaya söz veriyorum. Biz Ruslar, genel olarak bu tür eserlerin Avrupa'da anlaşıldığı anlamıyla roman yazamayız ve burada sunulan eser de bir kısa roman değil, onda herhangi tek bir düşünce izlenmiyor, hiçbir şey gösterilmiyor, herhangi tek bir olay anlatılmıyor; buna roman demek çok zor olur, anlatının ilgi çekiciliğini güçlendirmeyi sağlayan, sürekli ilgiyi diri tutan olay örgüsü ve mutlu ya da mutsuz bir final gerekir roman için. Burada *(Rus Habercisi* dergisinde) sunulan eserin ne olduğunu okura açıklamak için, onu nasıl yazmaya başladığımı anlatmayı gerekli görüyorum.

1856 yılında, belli bir yönü olan bir öykü yazmaya başladım; kahramanı, ailesiyle birlikle Rusya'ya dönen bir Aralıkçı olacaktı. İster istemez ilgimi şimdiki zamandan 1825 yılına, kahramanım için yanılgı ve mutsuzluk içeren bir döneme yönelttim ve bu girişten vazgeçtim. Ama 1825 yılında da kahramanım yetişkin, aile sahibi biriydi. Onu anlamak için onun gençliğine gitmem gerekiyordu ve onun gençliği Rusya için şanlı bir dönem olan 1812 yılına denk düşüyordu. Bir kez daha yazdığım girişten vazgeçtim, sonra da kokusunu ve sesini duyduğumuz ve sevdiğimiz, ama artık sakin bir şekilde düşünebileceğimiz kadar bizden uzaklaşmış olan 1812 yılından başlayarak yazmaya başladım. Ama girişi yazmayı üçüncü kez bıraktım, fakat bu kez kahramanımın ilkgençliğini yazmayı gerekli gördüğüm için bırakmamıştım, tam tersine: Bu yüce dönemin yan tarihsel, yan yüksek sosyeteden, yarı uydurma olan yüksek karakterli kişileri arasında, benim kahramanımın kişiliği arka plana itilmişti, ön plandaysa, o dönemin, benim için aynı derecede ilgi çekici olan, genç ve yaşlı insanları, erkek ve kadınları vardı. Üçüncü kez, okurların büyük çoğunluğuna tuhaf geleceğini tahmin ettiğim ama benim değer verdiğim düşünceleri anlayacaklarını umduğum bir şekilde, en başa döndüm: Bunu çekingenliğe benzeyen ve tek kelimeyle tanımlayamayacağım bir duyguyla yaptım. Başarısızlıklarımızdan ve felaketlerimizden bahsetmeden, Bonaparte Fransa'sıyla yaptığımız

savaştaki başarımızı yazmak vicdanımı rahatsız ediyordu. 1812 yılının yurtsever eserlerini okurken kim o gizli, ama tatsız çekingenlik ve hayret duygusunu duymamıştır ki? Eğer zaferimizin nedeni bir rastlantı değilse, Rus halkı ve ordusunun karakterinin özünde yatıyorsa, bu karakterin başarısızlık ve yıkım döneminde çok daha parlak bir şekilde anlatılması gerekiyordu.

Böylece, 1856 yılından 1805 yılına geçtikten sonra, kadın ve erkek kahramanlarımın sadece bir tanesini değil, birçoğunu 1805, 1807, 1812, 1825 ve 1856 yılının tarihsel olayları boyunca izlemeye karar verdim. Bu kişilerin ilişkilerinin sonuçlarını bu dönemlerden herhangi birinde görmüyorum. Başlangıçta birçok romantik olay örgüsü ve final uydurmaya çalıştım, ama bunun benim yöntemim olmadığını anladım ve bu kişileri kendi alışkanlığım ve gücüm çerçevesinde anlatmaya karar verdim... Sadece eserin her bölümünün birbirinden bağımsız bir konuya sahip olması için çabaladım.

Herhalde birçok kişinin yapacağı bir yorumu haklı çıkarmak için birkaç şey daha söyleyeyim. Eserimde sadece prensler, Fransızca konuşan ve yazan kontlar vb. yer alıyor, sanki o dönemin Rus hayatı bu insanlarda yoğunlaşmış gibi. Bunun inandırıcı ve liberal olmaktan uzak olduğunu biliyorum ve buna karşı tek, ama karşı çıkılmaz bir yanıt vereceğim. Memurların, tüccarların, üniversitelilerin ve mujiklerin yaşamı benim için ilgi çekici değil ve yarı yarıya da anlaşılmaz bir yaşam, ama o dönemin aristokratlarının yaşamı, o dönemin anılan ve başka nedenler sayesinde, benim anladığım, ilgimi çeken ve sevdiğim şeyler.

Eserin bir kısmını isimsiz ve hangi türe ait olduğunu belirlemeden, yani ona ne nazım ne roman ne kısa roman ne öykü demeden yayımlarken, bunun neden böyle olduğu ve burada yayımlananın bütünün hangi parçasını oluşturduğunu neden belirleyemediğim konusunda birkaç şey söylemeyi gerekli buluyorum.

Burada sunduğum eser her şeyden çok romana ya da kısa romana benziyor, ama roman değil, çünkü ben uydurduğum kişilere belli sınırlar (yani anlatıya olan ilgiyi sona erdirecek olan düğün ya da ölüm gibi bir sınır) koyamadım ve koyamıyorum. İster islemez, bir kişinin ölümünün diğer kişilere olan ilgiyi canlandıracağını ve bir evliliğin birçok okura konunun

finali değil, akışı gibi görüneceğini düşündüm. Eserimi kısa roman diye de adlandıramıyorum, çünkü kişilerimin eylemlerini sadece tek bir düşünceyi ya da bir dizi düşünceyi kanıtlamak ya da açıklamak amacıyla sınırlamıyorum ve sınırlayamam.

Bugün yayımlanan kısmın eserimin hangi kısmını oluşturduğunu belirleyemememin sebebi de, bütün eserin konusunun hangi ölçülere ulaşacağını öngöremiyor olmamdır.

1805 ile 1856 yılları arasındaki dönemdeki bazı kişilerin yaşamını ve ilişkilerini anlatmayı amaçlıyorum.

Eğer sadece ve özellikle bu işle uğraşırsam ve eğer çalışmam en uygun koşullarda sürdürülebilirse, belli ölçüde amacımı gerçekleştirecek durumda olabileceğimi biliyorum. Ama onu islediğim gibi gerçekleştirirken, anlatımın hedefinin bu dönemin başarılarıyla sınırlı kalmayacağına inanıyorum ve buna çabalayacağım. Eğer eserimin bir hedefi varsa, bunun eserin her kısmında kesintiye uğramayıp süreceğini ve bu özelliği sayesinde roman adını almayacağını sanıyorum.

Bu özellik sayesinde, bu eserin ayrı ayrı kısımlar halinde yayımlanabileceğim, bunun sonucunda konusunun dağılmayacağını ve okuru sonraki kısımları okumaya mecbur bırakmayacağını varsayıyorum.

İlkini okumadan ikinci kısım okunamayacak, ama ilk kısmı okuduktan sonra, İkincisini okumamak mümkün olacak.

Savaş ve Barış, çev. Sabri Gürses, Can Yayınları

Henry James
(1843-1916)

Gerek kısa roman/uzun öyküleri gerekse büyük romanlarıyla, her şeyi bilen Tanrı yazar/anlatıcı anlayışından sıyrılıp, günümüzde anlatıbilimin (naratology) de temel araştırma alanını oluşturan anlatıcı ve muhatabının bakış açısı anlayışına uzanan yolun en önemli kurucularındandır. Başkaca yazarlarınkilerin yanı sıra, yeni/toplu basımlarında kendi yapıtları üzerine söz almayı da seven James'in aşağıdaki önsöz'ü de bizce pek çok açıdan bir mini romandır.

Önsöz: Bir Kadının Portresi

Roderick Hudson gibi *Bir Kadının Portresi'ni* yazmaya da 1879 yılının baharında üç ay süreyle kaldığım Floransa'da başladım. *Roderick* Hudson ile The American gibi onun da *The Atlantic Monthly*'de yayımlanması tasarlanmıştı ve 1880'de bu dergide çıkmaya başladı. Ancak, *Bir Kadının Portresi*, daha önceki o iki romandan farklı olarak, her ay aynı zamanda İngiltere'de *Macmillan's Magazine*'de de yayımlanıyordu; Amerika Birleşik Devletleri ile İngiltere arasındaki edebiyat ilişkileri artık değişmiş, ama etkilerini henüz yayım alanında göstermemişti; sonraki yıllarda ben de kitaplarımı bir daha bu iki ayrı ülkede eş zamanlı olarak “tefrika” etmedim. Bir Kadının *Portresi* uzun bir roman, yazılması da uzun sürdü; 1880'de birkaç haftalığına gittiğim Venedik'te bu romanla gene çok uğraştığımı hatırlıyorum. Riva Schiavoni Caddesi'nde, sarı Zaccaria'ya açılan kanalın yakınındaki bir evin üst katında kalıyordum; su kıyısındaki yaşam ve o harika lagün gözlerimin önünde uzanıyor, Venedik'in o bitmek tükenmek bilmeyen insan sesleri pencerelerimden içeriye doluyordu; verimsiz yazma çabalarımın sıkıntısı içinde kıvranırken, bu sesler beni hep kendilerine çekiyordu; dışarıdaki mavi kanalda, işime yarar bir düşünceyi, daha iyi bir cümleyi, elimdeki konunun tutacağı bir sonraki en uygun yönü, çizdiğim resme atacağım bir sonraki en doğru fırça darbesini görebilmeyi umuyor

gibiydim. Ancak, açıkça hatırlıyorum da, bu huzursuz arayışlarıma aldığım karşılık, çoğu zaman şu yolda sert bir uyan olmuştu: Sanatçının amacı, İtalya'nın dört bir yanında bol bol bulunan böyle romantik ve tarihsel mekânların kendilerini anlatmak değilse eğer, o zaman bu gibi yerler onun asıl konusu üzerinde yoğunlaşmasına pek yardım etmez. Romantik ve tarihsel yörelerde yaşam öylesine dolgun, kendi öz anlamıyla öylesine dopdoludur ki, sırf kusurlu bir cümleyi düzeltmekte yazara bir yararlrın olamadığı gibi, onu bu küçük sorunundan uzaklaştırarak kendi daha büyük sorunlarının içine çekerler; bu yüzden, sıkıntıya düştüğünde bu tür yerlerden yarar uman yazar, kısa bir süre sonra kendini sanki parasının üstünü eksik veren bir sokak satıcısını tutuklamak için usta savaşçılarla dolu şahane bir ordunun yardımını istemiş gibi hisseder.

Romanda öyle sayfalar var ki, bunları okuyunca, gözlerimin önünde o geniş Riva Schiavoni caddesinin capcanlı kıvrımı, balkonlu evlerin renkli, koca koca lekeleri ve üstlerinden dalga dalga geçen yayaların bir yükselip bir alçalarak uzaklaşan ayak sesleriyle çınlayan küçük küçük kambur köprülerin birbirleri arkasında uzayıp giden kavisleri yeniden canlandı. Venediklilerin ayak sesleri, bağrış çağrışları (nereden gelirse gelsin bu kentte tüm konuşmalar, suyun öteki yakasından seslendirmiş gibi yüksek perdedendir) bir kez daha penceremden içeriye doluyor, eski güzel izlenimlerimi tazeleyerek, zihnimin o sıralardaki bölünmüşlüğünü, uğradığı yenilgiyi anımsatıyor bana. Genelde insanın düş gücünü böylesine harekete geçiren yerler, nasıl oluyordu da, o anda gerek duyduğu bir şeyi veremiyordu ona? Güzel yörelerde bu duruma tekrar tekrar şaştığımı anımsıyorum. Bana öyle geliyor ki, yardımlarını istediğimizde bu tür yerler aslında bize gereğinden fazlasını söylüyor, içinde bulunduğumuz durumda kullanabileceğimizden daha fazlasını veriyorlar; bu nedenle de bir bakıyorsunuz, kendi yazdıklarınız ile çevrenizdeki görüntüler arasında bir uyumsuzluk var; oysa çevre, orta karar, renksiz bir yer olsa, siz ona kendi görüşünüzü, kendi ışığınızı katarak daha uyumlu bir ilişki elde edersiniz. Venedik gibi bir ortam, yazara bu türden yardımlarda bulunmayacak ölçüde kibirlidir; Venedik kimseden bir şey almaz, ihtişam içinde yalnızca verir o. Bizler onun verdiklerinden müthiş yararlanırız; ama bunun için ya kendi işimizi bir yana bırakmamız, ya da yaptığımız işin tümüyle onun hizmetinde olması gerekir. İşte anılarım böyle – böylesine de hüzünlü; ama

kuşku yok ki bu anılar, insanın daha sonraki kitaplarının, edebiyat alanındaki “girişimlerinin”, genelde daha iyi olmalarını sağlıyor. Boşa gitmiş dikkatli bir gözlem çabasının uzun vadede çoğu zaman insanın zihnini garip bir biçimde beslediği görülür. Her şey, bu çabanın nasıl boşa çıkarıldığına, nasıl ziyan edildiğine bağlıdır. Keyfî ve küstahça yapılan aldatmacalar olduğu gibi, gizli gizli sinsice yapılanlar da vardır. Korkarım ki, bir de en planlı, en hesaplı sanatçılar bile, sürekli sahip oldukları düşüncesizce bir inanç, hevesli bir istek yüzünden, kendilerini bu tür aldatmalara karşı koruyamıyorlar.

Şimdi romanımın tohumunu oluşturan düşünceyi hatırlamaya çalışırken görüyorum ki, ortada önceden tasarlanmış herhangi bir “olay örgüsü” (ne kötü bir addır bu) olmadığı gibi, hayalimde birden belirmiş birtakım kişiler arası ilişkiler ya da kendine özgü bir mantıkla hemen harekete geçen, canlı adımlarla, hatta koşarcasına ilerleyerek gelişen bir olay da yoktu. Tohum, yalnızca aklımdaki tek bir kişiden, sevimli genç bir kadının karakteri ile dış görünüşünden, oluşuyordu; bu kişiye sonradan, bir romanın bildik tüm öğeleri ile olayların geçtiği ortamı da eklemem gerekecekti elbette. Bir kez daha belirteyim ki, bu genç kadının kendisini ilginç bulduğum kadar, belleğimi hayalimdeki tohumun gelişme sürecine çevirerek, tüm bu süreci açıklamayı da ilginç buluyorum. Konunun içindeki bu gizli gelişme olanakları; tohumun yeşermesini sağlayacak koşullar; zihindeki düşüncenin olabildiğince serpilip boy vermesi, ışığa, havaya ulaşarak katmer katmer çiçek açması için alınması gereken son derece güzel kararlar; aradan geçen süre içinde kazanılmış iyi bir bakış açısından romanın tarihçesinin içtenlikle yeniden onaya konabilmesi, yazılış aşamalarının adım adım yeniden izlenebilmesi –tüm bunlar– roman sanatının çekici, güzel yanlarıdır.

Romanların genellikle nereden kaynaklandıklarına ilişkin kendi deneyimleri konusunda yıllar önce İvan Turgenyev’den duyduğum bir sözü her zaman sevgiyle anımsarım. Turgenyev romanlarını yazmaya hemen hemen her zaman, hayalinde beliren, gözlerinin önünden ayrılmayan, dikkatini çekmeye çalışan, hareketli ya da durağan bir ya da birkaç kişiyle başlarmış; bu kişilerle sırf onların kendi özelliklerinden dolayı ilgilenirmiş. Böylece onları, önce hayatın rastlantıları, karmaşık koşulları altında yaşayan kimseler olarak (ve *disponibles*[6] olarak) açık seçik görüyor, sonra da kişiliklerini en iyi belirtecek ilişkileri, her birini olduğu gibi algılamamızı

sağlayacak en iyi durum ve olayları, her birinin yol açması ve duyumsaması en olası sorunları tasarlıyor, yaratıyor, seçiyor ve tüm bunları birbirine bağlıyormuş. Seçkin dostum, “Bunları bulduğum zaman, ‘öykü’mü de bulmuş oluyorum,” diyor ve şöyle devam ediyordu: “Öykülerimi işte bu yolla aradığım için çoğu zaman beni yeterince ‘öykü’ anlatmamakla suçluyorlar. Bence gerektiği kadar öykü anlatıyorum ben – kişilerimi göstermeye, onların birbirleriyle ilişkilerini belirtmeye yetecek kadar anlatıyorum; çünkü benim tek ölçüm budur. Eğer kişilerimi yeterince uzun bir süre gözlersem, onların bir araya geldiklerini, yerli yerine oturduklarını, şu ya da bu eylemde bulunduklarını, şu ya da bu sıkıntılı duruma düştüklerini görürüm. Hep kendileri için seçtiğim ortam içinde, onların nasıl göründüklerini, nasıl harekete geçtiklerini, nasıl konuşup, nasıl davrandıklarını anlatırım, o kadar. Bu noktada, üzülerek, *que eda manqué souvent d’architectu*re,[7] diyebilirim. Ne var ki ben, gerçeklik ölçümü bozma tehlikesi varsa, romanda çok fazla düzenleme ve yapı olmasındansa, çok az olmasını tercih ederim. Bilindiği gibi Fransızlar, benim romanlarımda bulduklarından daha fazla yapı istiyorlar –kurgu konusunda gerçekten çok yetenekliler ve, aslına bakılırsa, roman yazarı kitabına elinden gelen tüm yapıyı sağlamaya çalışmalı. Yazarın zihnine havadan rüzgârla savrulan tohumların kaynağına gelince, *bunların* nereden çıktıklarını kim söyleyebilir? Bunu söyleyebilmek için çok gerilere, çok uzaklara gitmek gerekir. Gökyüzünün her yanından geldiklerini, onlarla hemen hemen her yol dönemecinde karşılaştığımızı söylemekten başka ne diyebiliriz ki? Bu tohumlar birikir ve bizler onları sürekli gözden geçirerek aralarından iyilerini seçeriz. Tohumlar yaşamın soluğudurlar – demek istiyorum ki, bunları kendi bildiği yoldan içimize üfleyen, böylece de bizi bir bakıma onları kullanmaya zorlayan yaşamdır, yaşamın akışıdır. Bu yüzden, roman yazarının konusunu kabul edecek kadar aklı bulunmayan kibirli eleştirmenlerin ona karşı çıkmaları, çoğu zaman budalalıktan başka bir şey değil. Temel görevi *açıklamak*, *göstermek* olduğuna göre, eleştirmen çıkıp hangi konunun daha uygun olacağını yazara söylesin bakalım. *Il en serait bien embarrasse*.[8] Ama bir eleştirmen bana seçtiğim konuyu nasıl ele aldığımı, ya da onu işlemekte nasıl başarısız kaldığımı gösterirse, o başka; çünkü eleştirmenin alanına giren bir şeydir bu. Alsın, kurgu yönünden, romanımı dilediği kadar eleştirsin.”

O güzel dahi işte böyle demişti; rastgele bir kimsenin, tek başına herhangi bir kişinin ya da zihnimizde beliren bir insan görüntüsünün, içinde barındırdığı anlam yoğunluğuna ilişkin bu sözlerin bende yarattığı rahatlığı şimdi şükranla anımsıyorum. Turgenyev'in söyledikleri, kendi hayal gücümüzün rastgele karşımıza çıkan ya da zihnimizde canlandırdığımız bir ya da birkaç kişiyi böyle özlü nitelik ve yetkilerle donatma alışkanlığı hakkında o zamana kadar işittiklerimden daha büyük bir güven duygusu uyandırmıştı içimde. Ben önceden de kişilerime içlerinde yaşadıkları ortamlardan daha fazla önem verirdim – daha işin başından ortamla ilgilenmek, önceliği ona vermek, genelde atı arabanın arkasına koşmak gibi geliyordu bana. Anlatacağı öyküyü ilkin gözünde canlandırıp, kişilerini daha sonra tasarlayabilen roman yazarlarını kıskanabilirim belki, ama onlar gibi yazamam ben: Bir öykü kesinlikle daha başlangıçta kişilere gerek duymuyorsa, ben ona iyi bir öykü gözüyle bakmam pek; yarattığı ilgi, içinde yer alan insanların niteliklerine, dolayısıyla tepkilerine, dayanmayan hiçbir olayı, hiçbir öyküyü fazla değerli sayamam. Bazı anlatım yöntemleri var; bu yöntemlerde, olayların başlaması için kişilerin niteliklerinin, tepkilerinin desteğine gerek duyulmuyor sanırım; çok başarılı görünen kimi yazarlar da bunları kullanıyor; ama o sıralar bu seçkin Rus yazarın değerli sözleri hâlâ aklımdaydı; dolayısıyla, boş bir umuda kapılarak benim de böyle bir yöntemle yazmam söz konusu olamazdı. İtiraf edeyim ki, gene Turgenyev'den duyduğum başka sözler de (belki geniş kapsamlı tek bir söz olarak) belleğimdeki yerlerini aynı canlılıkla koruyorlar. Artık bundan sonra, "romanda konu" sorununun (orasından burasından çekilip çarpıtılarak karmakarışık hale getirilmiş bulunan bu sorunun ve hatta ona ilişkin eleştirel yorumların) gerçek değeri hakkındaki görüşlerim, kendi çalışmalarım açısından, büyük bir açıklığa kavuşmuştu.

Aslında ben, bu gibi değerleri neredeyse baştan beri içgüdümle doğru hesaplayabiliyor ve hangi konuların "ahlaka uygun", hangilerinin aykırı oldukları hakkında sürdürülen sıkıcı tartışmanın boşluğunu görüyordum. Herhangi bir roman konusunun değerini belirleyen tek ölçüyü – konu hakkında sorulacak ve doğru yanıt verildiği taktirde tüm öteki soruları ortadan kaldıracak tek soruyu (bu, geçerli bir konu mu? Üzgün mü, içtenlikli mi, yaşamın doğrudan doğruya gözlenmesine ya da algılanmasına dayanıyor mu, sorusunu) – böyle erkenden anlayıp öğrendiğim için,

tanışılan şeyin sınırlarını belirlemeyi, kullanılan terimleri tanımlamayı daha baştan göz ardı eden bu sözde eleştirel tutumun bana pek yararı olmayacağı sonucuna varmıştım. Şimdi belleğimi yoklayınca, gençlik yıllarımın tüm havasının o boş tartışmayla karardığını görüyorum – ama şimdiyle o günler arasındaki fark, sonunda tartışmanın yarattığı bıkkınlık ile benim azalan dikkatim belki de. Bence bu bağlamda söylenecek en yararlı ya da en anlamlı söz, bir sanat eserindeki ahlak duygusunun, tam anlamıyla ve doğrudan doğruya o eserin uyandırdığı yaşanmış gerçeklik duygusuyla doğru orantılı olduğudur. Açıkça görüldüğü gibi, böylece sorun, dönüp dolaşarak, sanatçının temelde sahip olduğu duyarlılığın türüne ve derecesine geliyor; çünkü ele aldığı konular, sanatçının duyarlılığının toprağından fışkırarak yeşerir. Bu toprağın niteliğine, verimlilik derecesine, herhangi bir yaşam görüşünü gereken tazelik ve doğrulukta "büyütüp geliştirme" yeteneğine göre, romanda yaratılan ahlak duygusu güçlü ya da zayıf olur. Ahlak duygusu denen şey, eserin konusu ile yazarın zihninde iz bırakan herhangi bir olay, içtenlikle yaşadığı bir deneyim arasındaki az ya da çok sıkı bağa verilen başka bir addır, o kadar. Bunu söylerken, sanatçının her şeyi sarıp sarmalayan, eserinin değerine tamamlayıcı son katkıyı yapan insanlığının, yazardan yazara büyük, olağanüstü değişiklikler gösterdiğini, bazen güçlü ve muhteşem, bazen ise nispeten sınırlı ve zayıf bir öğe olduğunu da belirtmem gerekir. İşte edebiyat türü olarak romanın yüksek değeri burada – türün temel ilkelerini sıkı sıkıya koruyarak, bir yandan kişilerin genel konuyla olan farklı ilişkilerini, yaşama ilişkin değişik tüm bakış açılarını ele alır, erkekten erkeğe (hatta, aslına bakılırsa, erkekten kadına) hiçbir zaman aynı olmayan koşulların biçimlendirdiği değişik tüm karakter niteliklerini yansıtırken, bir yandan da, özündeki aşırı yüklenme eğilimi nedeniyle kalıbını zorladığı, hatta parçalamaya yüz tuttuğu ölçüde, kendi özelliklerine daha da sadık görünebilme gücündedir.

Kısacası roman, tek pencereli bir ev değildir, bir milyon penceresi vardır – daha doğrusu, pencere sayısı hesaplanamayacak kadar çoktur– pencerelerden her biri, yazarların kendi yaşam görüşlerinin gerekleri uyarınca ve bireysel iradelerinin zorlamasıyla, evin çok geniş olan ön yüzünde açılmıştır (ve yenileri de açılabilecektir). Değişik biçim ve büyüklükteki bu pencerelerin her biri aynı insanlık sahnesine baktığı için, sundukları tablolar arasında daha büyük bir benzerlik görmeyi beklerdik.

Ne de olsa bunlar yalnızca birer pencere – doğrudan doğruya yaşama açılan menteşeli birer kapı değil de, cansız bir duvara oyulmuş, birbirinden bağımsız, evin ta yukarılarına tünemiş birtakım delikler. Ama şu özellikleri var: Pencerelerin her birinde iki gözü olan, ya da en azından elinde bir sahra dürbünü tutan bir kişi durur ve göz ile dürbün, kullanıcılarına başkalarınınkinden apayrı yeni yeni izlenimler sağlayan eşsiz gözlem araçlarıdırlar. Pencerelerden bakanların hepsi, komşularıyla aynı gösteriyi izlemektedir, ama birinin çok şey gördüğü yerde bir başkası daha az şey görür, biri kara görürken, öteki ak görür; birinin büyük gördüğünü öteki küçük, birinin kaba saba gördüğünü bir başkası ince görür. Bereket versin ki, her çift göz, gerisinde durduğu pencereden nereleri *göremediğini* bilemez; "bereket versin ki" demem, dışarıdaki alanın sınırsızlığı yüzünden. İşte önünde uzayıp giden bu insan manzaraları, yazarın "konusu", duvardaki pencere ise (ister geniş ve balkonlu, ister yalnızca ince, basık bir yarık olsun), kullandığı "edebiyat türü"dür; ama arkasında bir gözlemci (başka bir deyişle, yazarın bilinci) yoksa, pencereler, tek tek de, hep birlikte de, hiçbir işe yaramazlar. Bana sanatçının nasıl bir kimse olduğunu söyleyin, bilincinde neler var size söyleyeyim. Bunu söyleyince, aynı zamanda sanatçının sonsuz özgürlüğü ile "ahlak" açısından konumunu da belirtmiş olurum.

Ancak, tüm bunların *Bir Kadının Portresi*'ne ilk yönelişim konusunda söylediklerimle ilgisi pek dolambaçlı; romanın tasarlanışı, zihnimde beliren tek bir kişiyle başlamıştı – bu kişinin nasıl ortaya çıktığım burada anlatmayacağım. Yalnız şu kadarını söyleyeyim: Uzun süredir zihnimde yer etmiş gibi geliyordu bana; bu yüzden artık onu yakından tanır olmuştum, ama bu aşırı yakınlık sonucu gözümdeki çekiciliği azalmış değildi; derken, büyük bir telaş ve kaygı içinde, bu kişinin hareket ettiğini, değişik aşamalardan geçmeye başladığını gördüm. Aslında kararlı adımlarla kaderine doğru (herhangi bir kadere doğru) ilerlediğini görüyordum; sorun, olası kaderler arasından hangisine yöneldiğiydi. Hayalimdeki kişi işte böyle capcanlı bir kişiydi – tümüyle özgürdü, henüz koşulların tutsağı olmamış, birtakım karışık durumlar içine girmemişti, ama gene de garip bir biçimde canlıydı; oysa bir kimsenin karakter yapısını anlamak için çoğu zaman bu koşulların, bu durumların onda yarattığı etkilere bakarız biz. Zihnimdeki görüntü hâlâ belli bir ortama yerleştirilmeyi beklediğine göre, nasıl olmuş

da böylesine bir canlılık kazanmıştı? Çünkü bu ölçüde bir açıklık ve canlılığı, genelde ancak düşünüp taşınarak kişileri belli koşullarda, belli ortamlara yerleştirdikten sonra sağlayabiliriz. Hayal gücümüzün nasıl çalışıp, nasıl geliştiğinin tarihçesini yazmak gibi son derece güç ve büyük incelik isteyen bir şeyi yapabilseydik, bu soruya pek güzel bir yanıt verebilirdik kuşkusuz. Tutar, hayalimizin belli bir günde nasıl olağanüstü bir deneyim yaşadığını söyler, sonra, bu koşullar altında, örneğin şu ya da bu yaradılışta, neşeli, canlı bir kişiyi (doğrudan doğruya yaşamdan alıp) nasıl kendisine mal ettiğini açık açık anlatabilirdik. Aslında bir dereceye kadar, kişi artık bir yere –zihnin bir sürü değişik şeyler satan o alacakaranlık, kalabalık arka dükkânına– yerleştirilmiştir; bundan sonra hayal gücü, dört elle sarıldığı, koruduğu, sevdiği bu kişinin dükkândaki varlığının hep farkındadır – tıpkı değerli ufak tefek şeylerin ticaretini yapan, kendisine rehin edilen nadide eşyalar karşılığında vereceği “avansın” miktarını iyi bilen dikkatli bir antikacının, yoksul düşmüş soylu esrarengiz bir kadının, ya da amatör bir yatırımcının rehine koyduğu küçük, nadide bir “parça”nın sürekli farkında olması, kilitli dolap kapısını her açışında değerini hep yeniden anımsaması gibi.

Bu benzetmenin yukarıda sözünü ettiğim “değer” için (zihnimde uzun süredir garip bir biçimde hazır bekleyen o genç kadın görüntüsü için) belki fazlaca süslü, fazlaca ince kaçtığının farkındayım; ancak ona ilişkin anılarımın sıcaklığına bakılırsa, böyle bir benzetme aslında gerçeğe çok uygun; aynı zamanda elimdeki hazineyi doğru bir ortama yerleştirmek konusunda gösterdiğim saygılı, büyük özene de aykırı değil. Böyle bir benzetmeyle ayrıca, dükkân sahibinin gönlünün o değerli parçayı “paraya çevirmeye” elvermediğini, kaba saba, görgüsüz ellere geçmesindense, ne kadar yüksek fiyat verilirse verilsin, onu sonsuza kadar kilit altında tutmayı göze aldığını da kendime anımsatmış oluyorum. Çünkü bu tür değerli eşya ve nesnelerin ticaretini yapanlar arasında böyle bir inceliği gösterecek yaradılışta kimseler vardır. Ancak, benim açımdan önemli olan nokta, *Bir Kadının Portresi* gibi büyük bir binaya başlamak için elimde bu tek temel taşından (kaderiyle yüz yüze gelmeye hazır bir kadının hayalinden) başka hiçbir yapı malzemesi bulunmamasıydı. Sonunda ortaya dört köşe, geniş bir yapı çıktı – ya da en azından kitabı yeniden okuyunca şimdi bana öyle görünüyor; ama ne olursa olsun, bu binanın orada tek başına yapayalnız

duran genç kadının çevresinde yükselmesi gerekiyordu. Sanat açısından, benim gözümde onu ilginç yapan şey asıl buydu; (çünkü itiraf edeyim ki, kendimi kaybedip gene romanın yapısını incelemeye başladım). Peki, elimdeki bu cılız “kişi”yi –zeki ama kendine aşırı güvenen bir genç kızın o çelimsiz hayalini– hangi gelişme süreci mantığına göre bir roman konusunun üstün nitelikleriyle donatacaktım? Ayrıca, cılızlığın en düşük derecesi ne olmalıydı ki, böyle bir konu gereken güce erişebilsin? Zeki olsun, olmasın, kendine aşırı güvenen milyonlarca genç kız var ve bunlar her gün kaderleriyle yüz yüze geliyorlar; peki, haklarında bir dizi olay düzenleyebilmemiz için, onları en azından nasıl bir kaderin beklemesi gerekir? Romanın, temel işlevi insanların başından geçen olayları anlatmaktır; kitap ne kadar kapsamlı ise, olaylar da o ölçüde büyük olacaktır. Dolayısıyla, bilinçli olarak ben de aynı şeyi yapmalı, tutup Isabel Archer için bir dizi olay tasarlayıp düzenlemeliydim.

Simdi anımsıyorum da, önümdeki bol seçenekleri iyice gözden geçirmiş ve sonunda karşı karşıya bulunduğum sorunun güzelliğini anlamıştım. Böyle bir soruna akıllıca yaklaşırsanız, ne büyük olanaklara sahip bulunduğunu hemen görürsünüz; yaşama, çevremize bakınca, lsabel Archer’ların, hatta ondan daha çelimsiz genç kızların bile, kendilerini önemsetmek için nasıl yılmadan, canla başla uğraştıklarına tanık olur, şaşarız. George Eliot, “Yüzyıllar boyu insanoğlunun tüm duygu hazinesini içlerinde taşıyanlar, işte bu dirençsiz, zayıf kadınlardır,” diyerek onların önemini çok güzel belirtmiştir. Eliot’un *Adam Bede*'inde, *The* Mili on *The Floss, Middlemarch* ve *Daniel Derouda*’sında ciğerleri tertemiz havayla dolu, ayakları toprağa sapasağlam basan Hetty Sorrel, Maggie Tulliver, Rosamond ile Gwendolen Harleth’i önemsememiz gerekliği gibi, *Romeo ve Juliet’te* Juliet’i de önemsememiz gerekir. Gene de tüm bu genç kadınlar, tek başlarına birer ilgi odağı durumuna getirilmeleri güç olan bir sınıfın tipik temsilcileridirler; aslında bunu başarmak öylesine güçtür ki, örneğin Dickens ve Walter Scott gibi pek çok usta romancı (hatta R.L. Stevenson gibi ince görüşlü bir yazar bile) böyle bir girişimden uzak durmayı tercih etmişlerdir. Anlaşılan, kimi yazarlar da, bu tür kişilerden, haklarında roman yazmaya değmez diye düşünerek kaçmıyorlar; ancak, onların bu korkaklığı gerçekte itibarlarını kurtarıyor sayılmaz pek. Bizim değerli bir şeyi kötü yansıtacak olmamız, asla onun değersizliğinin kanıtı olmadığı gibi, kendi değer anlayışımızın

sakatlığını bile göstermez; herhangi başka bir gerçekliğin yüceltilmesi anlamına da gelmez bu. Sanatçı, belli belirsiz de olsa, bir konuyu çok kötü işleyeceğini hissediyorsa, bu konuyu küçümsemek, kesinlikle ondaki sanatsal yetersizlik duygusunu gidermez. Yetersizliği gidermenin başka yolları vardır ve bunlardan en iyisi işe daha akıllıca başlamaktır.

Bu arada, Shakespeare ile George Eliot'un ortaya koydukları tanıklığa ilişkin olarak, şöyle diyebiliriz: Onların Juliet'lerinin, Kleopatra'larının, Portia'larının (evet, zeki ve kendine aşırı güvenen genç kadın tipi ve örneği olarak Portia'nın bile), Hetty'lerinin, Rosamond'larının, Gwendolen'lerinin "önemi" konusundaki iddialarını zayıflatan bir nokta var ki, o da şu: Öykünün temel taşı olduklarında bu cılız kişiler asla tek ilgi kaynağı gibi sunulmamakta, yetersizlikleri cinayetlerle, savaşlarla, dünyada meydana gelen büyük değişikliklerle, daha olmazsa, komik sahnelerle, oyun yazarlarının "alt olay örgüsü" dedikleri ikinci derecede başka olaylarla desteklenip giderilmekte. Eğer bu genç kadınlar iddia edildiği ölçüde "önemli" diye sunuluyorlarsa, bu önemi sağlayan etken, çevrelerindeki onlardan kat kat daha güçlü pek çok sayıda başka kişilerin varlığıdır; bu kişiler genç kadınların her biriyle hem *kendileri* hem de onlar için önem taşıyan ilişkiler içindedirler. Kleopatra, Antony için çok önemlidir; ama bu arada Antony'nin meslektaşları, düşmanları, Roma'nın durumu ve çıkmak üzere olan savaş da çok önemlidir; Portia, Antonio ile Shylock için olduğu kadar, Fas Prensi ve kendisiyle evlenme umudu taşıyan öteki elli prens için de önemlidir; ancak, bu soylu kişilerin yakından ilgilendikleri başka şeyler de vardır; örneğin Antonio'nun aklı, bir yandan Shylock ile Bassanio'da, bir yandan da kendi bozulan işleri ve içine düştüğü son derece güç durumdadır. Antonio'nun güç durumu, aynı biçimde Portia için de önemlidir – ancak, Portia'nın Antonio için duyduğu kaygıyı bizim de önemsememiz, sırf Portia'yı önemsememiz yüzündendir. Portia'nın böylece önem kazanması ve hemen hemen her şeyin dönüp dolaşıp yeniden bu öneme gelmesi, benim tek bir çelimsiz genç kadının roman yazan için taşıdığı değer konusundaki sözlerimi destekliyor. ('Tek bir çelimsiz' genç kadın diyorum, çünkü genelde prenslerin tutkularını ele alan Shakespeare bile, Portia'nın temel ilginçliğini toplumdaki yüksek konumundan yararlanarak sağladığını ileri sürmezdi sanırım.) Portia örneği, yazarın göğüslemesi gereken büyük güçlüğü (George Eliot'un 'dirençsiz, zayıf genç

kadınlar'ını, dikkatimizin tüm odağı değilse bile, en azandan romanın en belirgin ilgi alanı durumuna getirmenin güçlüğünü) gösteren güzel bir örnektir.

Böylesine büyük bir güçlüğü göğüsleyebildiğini görmek, kendini gerçekten sanatına adamış bir yazar için her zaman, elde ettiği bu güzel başarıyı neredeyse bir yürek sızısı gibi, halta önündeki güçlüğün daha da artmasını dileyecek biçimde, derinden hissetmektir. Bu koşullarda, yazarın gözünde üstesinden gelinmeye en çok değen güçlük, ancak içinde bulunduğu durumun elverdiği en büyük güçlük olabilir. Dolayısıyla bu noktada (yani ne yapacağımı tam bilemediğim zamanlar) hep, "Savaşın kazanılması için onulacak iyi bir yol (ah, aslında tüm öteki yollardan çok daha iyi bir yol) bulmalıyım," diye düşündüğümü anımsıyorum. George Eliot'un "duygu hazinesi" yüklü dediği, bu yüzden kendilerine ilgiyle yaklaşanlar için büyük değer taşıyan o "dirençsiz, zayıf kadınların" kendileri de önemlerini artırma olanaklarına sahiptirler; bunlar, yazarca işlenmeye elverişli olanaklardır ve aslında daha en baştan ele alınarak geliştirilmeleri gerekir. İnsan böylesine büyüleyici nitelikleri bulunan zayıf bir kadın karakter üzerinde fazla durmaktan her zaman kaçınabilir ve ondan uzaklaşmak için çevresiyle ilişkilerini köprü olarak kullanabilir elbette. Çevresindeki kişilerin onun hakkındaki görüşlerini ön plana çıkarırsanız, iş tamam demektir; genç kadının uyandırdığı genel izlenimi verin, o zaman buna dayanarak bir üstyapı kurmak son derece kolaylaşacaktır. Ama ben çok iyi anımsıyorum: Hayalimdeki genç kadınla aramızdaki bağın iyice güçlenmiş olması yüzünden, böyle bir kolaylık benim için artık o kadar önemli değildi; ağırlıkları terazinin iki kefesine dürüstçe dağıtırsam, kolaycılıktan kurtulacaktım. İçimden, "Konunun merkezini genç kadının bilincine yerleştir, o zaman kendine gönlünün dilediği kadar ilginç ve güzel bir güçlük yaratırsın," diyordum, "Merkez olarak oradan ayrılmamaya bak; en büyük ağırlığı o kefeye yükle; bu kefe, önemli ölçüde genç kadının kendisiyle ilişkisinin kefesi olacaktır. Aynı zamanda, onun kendi dışındaki şeylerle de biraz ilgilenmesini sağla, o zaman kendisiyle ilişkisinin aşırı derecede dar olmasından korkman gerekmez. Bu arada terazinin öteki gözüne daha hafif olan yükü yerleştir (ilgi alanları arasındaki dengeyi bozan, genellikle bu gözdür): Kısaca, kadın kahramanın uydularının bilinçlerine –özellikle de erkek olanların bilinçlerine– çok az yüklen; bu

bilinçlerin yaratacağı ilginin yalnızca daha büyük olan temel ilgi alanına katkıda bulunmasını sağla. En azından bu yolla ne yapılabileceğini gör. Yaratıcılığını ortaya koymak için bundan daha iyi bir alan olabilir mi? O tatlı genç kızın hayali ısrarla gözümün önünde; bana düşen görev, onu yukarıdaki ilkenin koşullarına en uygun biçimde ele almak ve bunu yaparken koşulların tümünü yerine getirmeye çalışmak olmalı. Unutma; başarıya ulaşman, tümüyle genç kız ile onun ufak tefek sorunlarına bağlı olduğundan, aslında onu 'ele alman' gerekir."

Bunları düşündüm ve şimdi açıkça görüyorum ki, cesaret edip böyle bir arsa üzerine o derli toplu, özenli ve orantılı yüksek binayı tuğla tuğla çıkarak, inşaat diliyle söylersek, küçük bir edebiyat anıtı yaratmam, ancak bu yöntemi canla başla uygulamam sayesinde olmuştu. Bugün *Bir Kadının Portresi*'ni ben işte böyle, Turgenyev'in' "mimari beceri" adını vereceği ve bence onu yıllar sonra yazacağım, kuşkusuz daha üstün bir bütünlükteki *The Ambassadors*'dan sonra en orantılı romanını yapan bir yöntemle dikilmiş bir bina olarak görüyorum. Bir noktada kararlıydım; bir ilgi alanı yaratabilmek için belli ki tuğla üstüne tuğla yığmam gerekiyordu, ama ortada hiçbir şeyin plansız, ölçüsüz ya da orantısız kaçtığını söyletecek bir neden bırakmayacaktım. İşlemeli güzel tonozları, renkli kemerleri olan koca bir bina yapacaktım, ama gene de, o kareli zeminin, okuyucunun ayaklarının altındaki taban döşemesinin, her noktasının duvarların dibine kadar uzanmadığını hiçbir zaman belli etmeyecektim. Kitabı yeniden okuduğumda beni en duygulandıran nokta, bu uğurda duyduğum kaygılar ile okurun ilgisini çekebilmek için harcadığım çabaları görmek oldu. Ele aldığım konunun sınırlı olabileceği düşüncesiyle, bu ilginin yaratılmasına katkıda bulunacak hiçbir şeyin aşırı sayılmayacağını ve öykünün gelişme çizgisini ilgi çekmek için girişliğim bu yoğun arayışların belirleyeceğini hissediyordum. Öykünün nasıl biçimlendiğine ilişkin ancak şunu söyleyebilirim: Olay örgüsünün gerektirdiği tüm gelişmeler hep sözünü ettiğim ilginçlik uğruna yapılmış; uygun yeni dolantılar, hep bu amaçla tasarlanmıştır. Genç kadının elbette karmaşık bir karakter yapısı olmalıydı; temel koşul buydu –başta Isabel Archer zihnimde karmaşık bir kişi olarak canlanmıştı zaten. Ama, onun başlangıçtaki karmaşıklığı, ancak bir ölçüde işime yarıyordu; Isabel'in karmaşık yapısını ortaya koymak için başka ışıklar, birbirlerine ters düşen, birbirleriyle çatışan, olabilirse, maytap ve

havai fişeklerinki gibi değişik renklerde ışıklar kullanmak gerekiyordu. Belli ki bende, olay örgüsüne uygun dolantıları el yordamıyla bulmamı sağlayan bir içgüdü vardı, çünkü bunlardan romanın genel gidişini belirleyenleri ilkin nasıl tasarladığıma ilişkin zihnimde hiçbir iz yok şimdi. İyi ya da kötü, bu dolantılar ortada işte ve sayılan da epeyce kabarık; ama itiraf edeyim ki, bunların aklıma nereden ve nasıl geldiklerini hiç anımsamıyorum.

Şimdi düşünüyorum da, bir sabah uyanmış ve Isabel Archer'ın öyküsüne katılan tüm kişileri –Ralph Touchett'le anne babasını, Madame Merle'i, Gilbert Osmond'la kızı ve kız kardeşini, Lord Warburton'u, Caspar Goodwood ile Miss Stackpole'u– sanki kafamda hazır bulmuştum. Onları tanıyor, kim olduklarını biliyordum; bu insanlar benim yap-boz bilmecemin numaralanmış parçaları, romanımın "olay örgüsünün" somut araçlarıydılar. Sanki sırf kendi içlerinden gelen bir dünüyle zihnime havadan dolmuşlar ve bunu benim o ilk sorduğum, "Isabel Archer nasıl hareket etmeli?" sorusuna karşılık olarak yapmışlardı. Soruma şöyle yanıt veriyor gibiydiler: Eğer kendilerine güvenirsem, bana Isabel'in nasıl davranacağım göstereceklerdi; olayları ellerinden geldiğince ilginç yapmaları dileğinde bulunarak, onlara güvendim. İngiliz kır evlerinde verilen partilerde konuklara hizmet etmek ve onları eğlendirmek için ev sahiplerinin çağırdıkları kimseleri andırıyorlardı; partinin iyi geçmesi, trenle kentten gelen bu görevlilere bağlıdır. Onlarla kurduğum bu ilişki son derece yararlıydı – Henrietta Stackpole gibi cılız (öyküyle bağlantısının zayıflığından dolayı cılız) bir kadının bile bana yararı dokunabilirdi. Zorlandıkları anlarda romancıların iyi bildikleri bir gerçek vardır: Herhangi bir kitapta bazı şeyler öze ilişkindir, bazıları ise yalnızca biçime; bazı kişiler ile kullanılacak malzemenin bir bölümü, romanın konusuna aitken, bir bölümü de, deyim yerindeyse, ancak dolaylı yoldan konuya aittirler (bu sonuncular tam anlamıyla, konunun işleniş biçimiyle ilgilidirler). Ne var ki, roman yazarları bu gerçekten pek yararlanamazlar – yararlanabilmeleri için okurda anlayışa dayanan derin bir eleştiri gücü olması gerekir; oysa böyle bir yeteneğe okurlar arasında pek ender rastlanır. Ayrıca yazarlar, okurdan gelecek yardımlara bel bağlamamalılar; utanılacak bir şeydir bu; yazarın düşünebileceği tek yarar, en dikkatsiz okurlar üzerinde bile büyüleyici bir etki yaratabilmektir. Ancak bu kadarını yapmaya hakkı vardır onun; her

yazar, başka bir hakkı olmadığını, okurları derin düşünceli ya da keskin görüşlü kimseler sayarak onlardan herhangi bir “yardım” bekleyemeyeceğini er geç kabul edecektir. Arada bir böyle iyi okurlar çıkabilir elbette; ama o, bunu fazladan bir “ödül”, gökten inme bir armağan, dallarını sallamaya bile kalkışmadığı bir ağaçtan düşmüş bir meyve diye görmeli ancak. Tüm yeryüzü, tüm gökler, yazarın yararına olacak ince düşünceyi, keskin görüşlülüğü engellemek için tertip ve ittifak içindedir; bundan dolayı, önceden dediğim gibi, pek çok durumda yazarlar daha baştan, okurlardan gelecek “en düşük dikkat” ile yetinmek zorunda olduklarını bilirler. En düşük dikkat, okurların romandaki “büyüleyici etkiyi” anlayabilmek için yazara bahşetmeleri gereken en az dikkat demektir. Ara sıra verdikleri dolgun bir bahşiş ise, bu dikkatin ötesinde ve ona ek olarak ortaya koydukları bir zekâ parıltısı, rüzgârın salladığı ağaçtan doğruca yazarın kucağına düşen altın bir elmadır. Yazar, neşeli, düşüncesiz anlarında, doğrudan doğruya okurun zekâsına seslenmenin yasalarla sağlandığı bir sanat Cenneti düşleyebilir elbette; çünkü böyle bir özlem içinde olan zihni, kendini bu gibi aşırı hayallerden hiçbir zaman tam anlamıyla kurtaramaz. Bu durumda yazarın yapabileceği şey, olsa olsa, düşlediği cennetin bir hayalden öteye gitmediğini akıldan çıkarmamaktır.

Tüm bunlar, lafı güzel güzel dolandırıp *Bir* Kadının *Portresinde* Henrietta Stackpole’un yukarıda sözünü ettiğim gerçeğin iyi bir örneği olduğunu söylemekten başka bir şey değil belki de (o sıralar daha yazılmamış bulunan *The Ambassadors*'daki Maria Gostrey’i daha iyi bir örnek diye gösterebilirim, ama bunun dışında verebileceğim en iyi örnek Henrietta’dır). Bu kişilerin her ikisi de, arabanın tekerleridir, o kadar; ikisi de arabanın ana gövdesine ait değildir, kendilerine bir an için bile arabada oturacak bir yer verilmez. Arabaya yalnızca, konuyu canlandıran “baş erkek ve kadın” ile örneğin kral ve kraliçeye eşlik eden ayrıcalıklı yüksek görevliler biner. Yazar nasıl ki eserine katkıda bulunduğunu düşündüğü hemen her şeyin genel olarak okurlarca da hissedilmesini isterse, kitabındaki kimi kişilerin yalnızca yardımcı kişiler olduklarının fark edilmesini de ister. Ne var ki, üzerinde fazla durmak istemediğim bu varsayımın ne kadar boş olduğunu biraz önce gördük. O halde Maria Gostrey de, Henrietta Stackpole da. olayları gerçekten etkileme güçleri bulunan kişiler değil, yazara kolaylık sağlayan araçlardır; arabanın yanı sıra

koşmalarına, solukları kesilene kadar (zavallı Stackpole'un soluğunun kesildiği açıkça ortadadır) arabaya sıkı sıkı yapışmalarına izin verilir; ama baştan sona, ne biri ne de öteki, arabanın eşiğine bile çıkamaz, ayakları bir an bile tozlu yoldan kesilmez. Hatta denebilir ki, ikisi de, Fransız Devrimi'nin ilk yarısının o son derece meşum gününde, kraliyet ailesinin arabayla Versay'dan Paris'e getirilmesine yardım eden ayak takımından kadınlara benzer. Ancak o zaman, haklı olarak, romanda (kuşkusuz çok fazla bir yer tutan) Henrietta'nın bunca işgüzarca, bunca garip, açıklaması bunca güç bir biçimde, baştan sona ortada görülmesine neden göz yumduğum sorulabilir. Bu tuhaf durumu elimden geldiğince ve ortadaki çelişkiyi en iyi giderecek biçimde hemen açıklayacağım.

Belirtmek islediğim bir nokta daha var: Henrietta Stackpole'un tersine, öykümün gerçek oyuncuları olan kişilerle karşılıklı bir güven ilişkisine lam anlamıyla ulaşmıştım ama, geriye bir de okurla kuracağım ilişki kalıyordu – bu bambaşka ilişki konusunda ben, kendimden başka hiç kimseye güvenemeyeceğimi hissediyordum. Buna göre, okurla ilişkiyi, romanın yapısını özenli bir sabırla, daha önce söylediğim gibi, tuğla üstüne tuğla koyarak yükseltirken kuracaktım. Şimdi teker teker bakınca, büyük bir dikkatle birbirlerine bağlayıp iyice sıkıştırdığım bu tuğlaların (ve bu arada onlara yaptığım ufak tefek süslemelerin, eklemeler ile buluşların) sayısı neredeyse sınırsızmış gibi geliyor. Ayrıntıların –küçücük ayrıntıların– bende uyandırdığı bir etki olmalı bu; ancak, etki konusunda her şeyi söylemek gerekirse, mütevazı anıtımın çok daha büyük olan genel havasının hâlâ yerli yerinde durduğunu da belirtmek isterim. Şimdi, ele aldığım genç kadının en belirgin eylemine nasıl ulaştığımı anımsarken, bu küçük, özenli, ustaca ayrıntıların bolluk nedenini aslında, kısmen de olsa anlıyorum. “Isabel ne yapacak?” diye sormuştum. Yapacağı ilk şey, Avrupa'ya gelmek olacaktı elbette; aslında Isabel'in temel serüveninin büyük bir bölümünü, ister istemez, işte bu eylem oluşturacaktı. İçinde bulunduğumuz harikalar çağında Amerika'dan Avrupa'ya gelmek, o “dirençsiz, zayıf' genç kadınlar için bile ufak çapta bir serüvendir; ancak, bu tür kimselerin tarlalardan, sellerden, heyecanlı olaylardan; savaşlardan, cinayetlerden, ani ölümlerden uzak olduklarını göz önüne alırsak, en doğrusu, serüvenlerinin de ufak çapta olması değil midir? Onların kendi serüvenlerini nasıl algıladıkları, bu konuda neler hissettikleri belirtilmezse, yaşanan olayların hiçbir önemi

yoktur; ama işin güzelliği de, güçlüğü de zaten, bu algılar ve duygular yoluyla onların gizemli bir değişime uğrayarak nasıl birer eylem (ya da daha güzel bir sözcük kullanırsak, birer 'öykü') kişisi boyutlarına ulaştıklarını göstermekte yatmıyor mu? Bu görüşüm, her şey, zihnimde kristal bir çan gibi apaçıktı artık. Sözünü ettiğim değişimin (ender rastlanan o kimyasal işlemin) iki güzel örneğinden ilkini, yağmurlu bir ikindi vakti yürüyüşten, ya da her neredense, dönen Isabel'in Gardencourt'daki oturma odasına girişinin anlatıldığı sayfalarda görüyoruz: lsabel orada Madam Merle'i tek başına oturmuş, çevresinden habersiz, sakin sakin piyano çalarken bulur ve karanlığın çökmeye başladığı o saatte, daha bir dakika öncesine kadar adını bile duymadığı bu kadının huzurunda, yaşamının bir dönüm noktasında bulunduğunu hisseder. Sanatına ilişkin bir açıklama yaparken insanın fazla konuşması, neleri amaçladığını vurgulamak durumunda kalması, çok tatsız bir şeydir; şimdi ben de böyle yapmak islemiyorum; ama şu kadarını söyleyeyim: Buradaki sorun, en az zorlama ile en yüksek yoğunluğu yaratmaktı.

İlginin en üst düzeye çıkması sağlanacak, ama gene de romanın temel öğelerinin kendi sınırları içinde kalmalarına dikkat edilecekti; öyle ki, kitabın bütünü gerekli etkiyi uyandırdığında ben, "heyecanlı" bir iç yaşantının, onu yaşayan, bir yandan da tam anlamıyla sıradan olan hayatını sürdüren bir kişiyi nasıl değiştirdiğini gösterebilecektim. Bu ideal amacın en tutarlı uygulaması, genç kadın kahramanımın düşünerek geçirdiği olağanüstü gecenin uzun uzun anlatıldığı sayfalardadır; romanın ortasından biraz sonra gelen ve lsabel Archer'ın yaşamını derinden etkileyecek olan bu uykusuz gece sahnesi, özünde, içe dönük bir eleştiri sürecidir; ama romanda ana konunun gelişmesine "olay" diyebileceğimiz yirmi şeyin yapabileceğinden daha fazla katkıda bulunur. Sahne, tam bir olay canlılığı ile ve resim sanatının tüm özlü anlatım gücünden yararlanacak biçimde tasarlanmıştır, lsabel sönmekte olan şöminenin başında, gecenin geç saatlerine kadar oturur; düşündükçe, daha önce göremediği birtakım gerçekleri fark eder; derken, bunların ışığında birden, son bir acı gerçeğin kendisini beklediğini anlar. Isabel'in hiç kımıldamadan oturduğu yerde, görme *eylemini* temsil eden bir sahnedir bu; ama bir yandan da, genç kadının gerçekleri apaçık kavrayışını, bir kervanın pusuya düşürülmesi ya da bir korsanın ortaya çıkması kadar "ilgi çekici" yapma çabasıdır. Aslına

bakılırsa, roman yazarlarının pek düşkün oldukları, hatta onsuz yapamayacakları karakter belirleme yollarından biridir bu; ama her şey, Isabel'in yanına hiç kimse uğramadan, kendisi de oturduğu koltuktan kalkmaksızın ilerler. Burası kuşkusuz romanın en güzel yeri; ama, aynı zamanda, kitabın genel planını gösteren son derece iyi bir örnek. Biraz önce hakkındaki açıklamayı yarım bıraktığım Henrietta'ya gelince, korkarım ki romanda büyük yer tutan varlığıyla o, planımın bir parçası olmaktan çok, sırf kendisine duyduğum ilginin aşırılığını gösteriyor. (Ortada bir seçme zorunluluğu ya da tehlike olduğunda) konumu gereğinden az işlemektense, gereğinden fazla işlemeye duyduğum eğilim, bende bu kadar erken başlamıştı demek. (Meslektaşlarımın çoğu, sanırım benimle aynı görüşte değiller, ama ben konuyu işlemekle gösterilen aşırılığı eskiden beri hep daha küçük bir kusur saymışımdır.) *Bir Kadının Portresi*'nde konunun "işlenmesi", romanı özellikle eğlenceli yapmakla yükümlü bulunduğumu bir an bile unutmamak anlamına geliyordu. Ortada, daha önce değindiğim "sığlık" tehlikesi vardı – ve ben, dişimi tırnağıma takarak romana renk ve canlılık kazandırmalı, sığlığı önlemeliydim. En azından bugün, durumu böyle görüyorum. O sıralar Henrietta, benim bu harika renklilik ve canlılık anlayışımın bir parçasıymış belli ki. Ayrıca, başka bir nokta daha vardı. Birkaç yıldır Londra'da oturuyor ve o günlerde çevremde nereye baksam "uluslararası ilişkiler" görüyordum. Romanda çizdiğim tablonun büyük bir bölümü bu izlenime dayanıyor. Ama bu da ayrı bir konu. Aslında söylenecek ne çok şey var.

Çev. Ünal Aytür

Friedrich Nietzsche
(1844-1900)

Yalnız 19. yüzyılın ikinci yarısının değil, aslında tüm çağların "deyişi de başka türlü olan" düşünürlerinden. Aşağıdaki bölümün de yer aldığı ve 1888'de, denebilirse o zirveden uçuruma giden yılda yazdıklarından *Ecce Homo – Kişi Nasıl Kendisi Olur*'da Nietzche'nin (o sıralar) kendisini ve yapıtlarını nasıl gördüğünü ve bunların oluşumlarını dile getirmesiyle de sıkı bir Nietzsche'ye başlangıç kitabı.

Zerdüşt Böyle Dedi

Herkes İçin, kimse İçin bir kitap

I

Zerdüşt'ün öyküsünü anlatmama geldi sıra. Yapıtın ana düşünü olan *bengi-dönüş* düşüncesi, erişilebilecek o en yüksek olumlama ilkesi, 1881 Ağustosu'na rastlar: Bir kâğıt parçasına karalanmıştır, altında şu yazılıdır: "İnsan ve zamanın 6000 ayak ötesinde". O gün Silvaplana Gölü kıyısındaki ormanlarda yürüyordum; Surlei yakınlarında, piramit biçimi yükselen kocaman bir kayanın dibinde mola verdim. Bu düşünce orada geldi bana. O tarihten birkaç ay gerilere gittiğimde, bir önbe– ürti olarak, beğenilerimin, özellikle musikide birdenbire ta derinden değişiverdiğini görüyorum. Zerdüşt'ü belki de baştanbaşa musikiden sayabiliriz, –şurası açık ki, yepyeni bir kulak gerekiyordu onun için. Vicenza yakınlarındaki bir küçük dağ kaplıcasında, Recoaro'da geçirdiğimiz 1881 baharı, *maestro*'m ve dostum Peter Gast –benim gibi "yeniden doğmuşlardandı o da– ve ben fark ettik ki, musiki denilen Anka kuşu her zamankinden daha bir hafif, daha bir ışıldayan kanatlarla dolanıyordu üstümüzde. O günden bu yana, 1883 Şubatı'nda birdenbire inanılmaz koşullar altında yaptığım doğuma dek geçen süreyi –*önsözde* birkaç cümlesini aktardığım son bölüm, tam Richard

Wagner'in Venedik'le öldüğü kutsal saat bitirilmiştir– evet, o süreyi hesapladığımda, gebeliğimin 18 ay sürdüğü anlaşılır. Tıpatıp bu sayının çıkması, benim bir dişi fil olduğum düşüncesini getirir insanın aklına, –Buda'cıların aklına hiç değilse,– yakında eşsiz bir şey geleceğinin yüzlerce belirlisini taşıyan *Gaya Scienza* bu araya rastlar: Zerdüşt'ün başlangıcı bile vardır onda; dördüncü kitabın sondan önceki parçasında Zerdüşt'ün ana düşüncesi vardır. Karışık koro ve orkestra için yazılmış "Yaşama Övgü" de gene bu zamana rastlar; partisyonu iki yıl önce Leipzig'de E. W. Fritzsch yayınevinde çıkmıştır. O yıl, içinde olduğum durumun, o sonuna dek *olumlayan* tutkuyla, trajik tutku dediğim şeyle dolup taştığım durumun hiç de yabana atılmaz bir belirtisidir bu. İlerde bir gün beni anmak için çalıp söyleyecekler onu. Sözleri (üzerinde duruyorum, çünkü bir yanılgıdır alıp yürümüş bu konuda) benim değildir; o sıralar dost olduğum genç bir Rus kızının, Bayan Lou von Salome'nin[9] şaşılacak esininden çıkmadır. Şiirin son bölümünden herhangi bir anlam çıkarabilen kimse, neden bu şiiri seçip beğendiğimi, neden ona hayran olduğumu anlayabilir: Büyüklük var o sözlerde. Yaşama karşı bir itiraz sayılmıyor acı: "Artık bana verecek mutluluğun kalmadı mı, ne çıkar! *Acıların var daha"*. Burasında benim musikim de büyüktür belki. (La klarneti'nin sonuncu notası *do diyez* değil, *do* olacak. Baskı yanlışı.) Ertesi kışı Cenova yakınında, Chiavari ile Portofino arasına sokulan o sevimli, sessiz Rapallo koyunda geçirdim. Sağlık durumum hiç de parlak değildi; kış soğuktu, son derece yağmurluydu. Kaldığım küçük han denizin hemen üzerindeydi, öyle ki geceleri dalga çıkınca uyunmuyordu; istemediğim ne varsa hemen hepsi toplanmıştı orada. Gene de, sanki benim ilkemi, yani gerçekten bir diyeceği olan şeyin "her ne olursa olsun" ortaya çıkacağını kanıtlamak ister gibi, o kış, o güç koşullar içinde ortaya çıktı Zerdüşt'üm. Öğleden önceleri Zoagli'ye giden güzelim yolda, çamlıklar içinden geçerek güneye doğru çıkıyordum; göz alabildiğine denizi görüyordum ayağımın altında. Öğleden sonraları, sağlık durumum elverdikçe, Santa Margherita koyunu ta Portofino'nun ötesine dek bir baştan bir başa dolanıyordum. Bu yerler, bu görünüşler, İmparator Üçüncü Friedrich'in oralara olan büyük sevgisi yüzünden daha bir değerliydi benim gözümde. 1886 güzünde yolum gene o kıyılara düştüğünde, bu küçük, unutulmuş mutluluk ülkesine onun da son gelişiydi. Bu iki yol boyunca Zerdüşt'ün bütün birinci bölümü doğdu kafamda; en başta Zerdüşt'ün kendisi, kişiliği doğdu: Daha doğrusu

çullandı üstüme...

II

Bu kişiliği anlamak için, insan onun çıktığı fizyolojik koşulları, yani benim *büyük sağlık* dediğim şeyi iyice kavramış olmalıdır. Bu kavramı *Gaya* Scienza'da, beşinci kitabın son bölümünde yaptığımdan daha iyi, daha kişisel bir biçimde açıklayamam. Orada şöyle deniyor: "Biz yeniler, adsızlar, kötü anlaşılanlar, biz, henüz karanlık bir geleceğin erken doğmuş çocukları, yeni amaçlar için yeni yollar gerek bize, yeni bir sağlık gerek, şimdiye dek olanlardan daha güçlü, daha açıkgöz, daha dayanıklı, daha atak, daha keyifli bir sağlık. Her kim bugüne dek gelen değerlerin, dileklerin çevresini baştanbaşa dolaşıp görmek, bu ülküsel 'Akdeniz'in kıyılarında yelken açmak için can atıyorsa, her kim ülkeler bulan, ele geçiren birinin, bir sanatçının, bir ermişin, bir yasa koyucusunun, bir bilgenin, bir bilginin, bir sofunun, eski çağda her şeyden el etek çekmiş tanrısal birinin neler duyduğunu içinde yaşayıp bilmek istiyorsa, ona en başla büyük *sağlık* gereklidir – bu da yetmez tek başına, insan onu her gün yeni baştan elde etmelidir, çünkü ondan her an geçilir, geçilmelidir de... Şimdi bizler, bunca zaman yollarda olanlar, biz bir ülkü arayan Argonaul'lar,[10] belki gerektiğinden de çok gözüpek olanlar, gemileri batanlar, bunca şeye uğrayanlar, ama dediğimiz gibi, hoş görüldüğünden de çok sağlam olanlar, sağlamlığı bir tehlike olanlar, sağlamoğlu sağlamlar, bize öyle geliyor ki, bunların bedeli olarak önümüzde insan ayağı değmemiş bir ülke var, daha kimse aşmamış sınırlarını, ülkü'nün bilinen ülkelerinden, tüm köşe bucağından çok ötelerde, güzel, yabancı, çözülmemiş, korkunç ve tanrısal şeylerle dolu bir dünya ki, bilgiye, ele geçirmeye susuzluğumuzdan duramaz olduk artık – ah bundan böyle bizi hiçbir şey doyuramaz!... Bizler ki böyle bir geleceği sezmişiz, bilincimiz, kafamız böyle bir açlıkla kıvranıyor, *bugünkü* insanla yetinebilir miyiz hiç? Ne yapsak boşuna, elimizde değil: Onun en değerli amaçlarına, umutlarına bakarken gülmemek için zor tutuyoruz kendimizi, belki de artık hiç bakmıyoruz bile... Başka bir ülküdür önümüzde koşan, şaşırtıcı, sınayıcı, tehlikeli bir ülkü; kimseyi ayartmak istemiyoruz ona, çünkü kimseye bu hakkı kolay kolay tanımıyoruz: Şimdiye dek kutsal, iyi, dokunulmaz,

Tanrısal bilinen her şeyle bir çocuk gibi, yani bilmeksizin oyun oynayan, ağzına dek güç ve bereket dolu bir düşüncenin ülküsü; ulusların haklı olarak değer bildiği en yüce şeyleri olsa olsa bir tehlike, çökme, alçalma ya da en azından bir dinlenme, körlük, arada sırada kendini unutma sayan birinin ülküsü; insanca, üstinsanca bir iyiliğin, iyilikseverliğin ülküsü, ki çoğu zaman *insanlık dışı* gözükecektir, örneğin şimdiye dek yeryüzünde önemsenen her şeyin, gösterişli duruşların, sözlerin, seslerin, bakışların, töre'nin, büyük ödevlerin yanı başında durup da, elinde olmadan onları her şeyiyle alaya aldığında, – ama *büyük önemseyiş* asıl onunla başlayacak, asıl soru imi onunla konacak, ruhun yazgısı değişecek, saatin yelkovanı ilerleyecek, tragedya *başlayacak...*"

III

O güçlü çağlarda ozanların esin dedikleri şey nedir, 19. yüzyıl sonunda bunu açıkça bilen var mı? Yoksa, ben anlatayım, içinizde azıcık boş inan olmayagörsün, insanüstü güçlerin cisimlenmesi, yalnızca onların sözcüsü, aracısı olduğunuza inanmaktan kendinizi alamazsınız. İnsanı en derinden sarsan, altüst eden bir şeyin birdenbire anlatılmaz bir doğruluk ve incelikle *görülür*, duyulur olması anlamına gelen "vahiy" sözcüğü var ya, bu olaya tıpatıp uyar işte. İnsan aramaksızın duyar, kimden geldiğini sormaksızın alır; bir şimşek gibi çakar düşünce, zorunlulukla, en son biçimi içinde, benim için seçme diye bir şey yoktu hiç. Bir kendinden geçmedir, korkunç gerilimi zaman olur gözyaşlarıyla boşanır; yürürken elinizde olmadan bir hızlanır, bir yavaşlarsınız; hiç kendinizde değilsinizdir, ama tepeden tırnağa geçirdiğiniz o ince ürpertiler sağanağını apaçık duyarsınız; bir derin mutluluktur, en büyük acılar, en korkunç şey orada karşıt etki yapmaz, tersine gerekli duyulur, istenir, bu ışık bolluğunda zorunlu bir renktir o da; biçimlerle dolu engin uzayları kaplayan bir ritim bağlantıları sezişi, – ki uzunluk, *geniş dalgalı* bir ritim gereksinmesi neredeyse esin gücünün bir ölçüsüdür, onun baskısını, gerilimini bir anlamda gidermektir... Hiçbir şey elinizde değildir, gene de bir özgürlük duygusu, bir salılık, bir güç, bir tanrısallık fırtınası içindeymiş gibi olup biter hepsi... İmgenin, benzetinin artık size bağlı olmayışı işin en ilginç yanıdır, imge nedir, benzeti nedir, hiçbirini bilmez olursunuz. Her şey elinizin altındadır, en doğru, en yalın

deyim. Zerdüşt'ün bir sözüyle söyleyelim, şeyler sanki kendiliklerinden gelirler, kendilerini sunarlar benzeti olarak ("Her şey senin konuşmanı okşamaya geliyor burada, yüzüne gülüyor senin: Çünkü senin sırtına binmek istiyor hepsi. Burada her benzetinin sırtına binip, her doğruya koşturuyorsun. Burada tüm varlığın sözleri, söz hazineleri sana açılıveriyor; burada tüm varlık söz olmak istiyor, senden konuşmayı öğrenmek istiyor tüm oluş–"). İşte esin konusunda *benim* yaşadığım bu. "Benimki de böyleydi" diyebilecek birini bulmak için, hiç şüphe yok, binlerce yıl gerilere gitmeli insan.

IV

Sonra, hasta düşüp birkaç hafta Cenova'da yattım. Arkasından bir yaslı bahar geçirdim Roma'da; yaşamı olduğu gibi kabullenmiştim – kolay iş değildi bu. İslemeden düştüğüm, Zerdüşt ozanı için yeryüzünün bu en yakışık almaz yeri canımdan bezdirmişti beni aslında. Kaçıp kurtulmak, Roma'nın karşıtına, Roma'ya düşmanlıktan kurulmuş olan Aquila'ya gitmek istedim; ben de günün birinde yakın akrabalarımdan birinin, tam gerektiği gibi bir tanrısız ve kilise düşmanının, Hohensta– ufen'lerden o büyük imparator İkinci Friedrich'in[11] anısına böyle bir yer kuracağım. Ama talihsizlik yakamı bırakmıyordu: Gene Roma'ya döndüm. Hıristiyanlık düşmanı bir semt aramaktan usanarak, sonunda *Piazza Barberini*'ye[12] fit oldum. Korkarım bir seferinde kötü kokulardan elimden geldiğince kurtulmak düşüncesiyle, bir feylesof için sessiz bir odaları olup olmadığını *Palazzo del Çuirinale*'de[13] bile sordum. Adı geçen piazza' ya bakan yüksek bir odada oturuyordum. Roma ayağımın altındaydı; aşağılardan çeşmelerin şırıltısı duyuluyordu. Bugüne dek yazılmış en yapayalnız türkü. *Gece Türküsü,* işte orada yazıldı; o sıralar bir karasevdalı ezgiyle bozmuştum, anlatılır şey değildi; bir de bağlaması vardı, hep şu sözlerle duyuyordum: "Ölümsüz olmaktan ölmüş"... Yazın. Zerdüşt düşüncesinin kafamda ilk olarak şimşek gibi çaktığı o kutsal yere[5] dönünce, ikinci bölümü buldum. On gün yetti. Ne birinci bölüm, ne de üçüncü ve sonuncusu,[14] hiçbiri daha uzun sürmedi. Ertesi kış, yaşamımda ilk kez parıldayan sessiz, mutlu Nice göğü altında üçüncü bölümü buldum. Ve işim bitti. Hepsi bir yıl bile sürmedi. Nice çevresindeki yükseklerde bir sürü

saklı köşe, yaşadığım unutulmaz anlarla kutsallaşmıştır benim gözümde. “Eski ve Yeni Levhalar Üstüne” adını taşıyan can alıcı bölüm, istasyondan kayalar içine kurulmuş eşsiz Arap köyü Eza’ya çıkarken yazıldı – yaratıcı güç ne denli bol akarsa, kas çevikliği de o denli artıyor bende. *Beden* coşmuştur: “Ruh”u karıştırmayalım işin içine... Çok zaman beni dans ederken görebilirdiniz; yorgunluk nedir bilmeden o dağ senin, bu dağ benim, yedi sekiz saat dolaşabiliyordum. İyi uyuyor, bol bol gülüyordum, bundan daha dinç, daha sabırlı olamazdım.

V

Bu onar günlük çalışmaları bir yana bırakırsak, Zerdüşt’ü yazdığım yıllar, özellikle ondan sonrası benzersiz bunalım yılları oldu. Pahalıya mal olur ölümsüzlük: Karşılığı olarak birçok kez ölür daha yaşarken insan. Büyük işin öç alması dediğim bir şey vardır: Her büyük iş, yapıt olsun, edim olsun, bir kez tamamlandı mı, o an yapıcısına *karşı* oluverir. O zaten bu işi yaptığı için güçten düşmüştür artık yapıtına katlanamaz olur, onun yüzüne bakamaz. Geçmişinde böyle kimsenin istemeyi bile düşünemeyeceği bir şey, insanlık yazgısının düğümlendiği bir şey bulmak ve bunun yükünü taşımak şimdi!... Ezer insanı bu... Büyük işin öç alması! İnsanın çevresinde duyduğu o ürkünç sessizliğe gelince, o da ayrı şeydir. Yedi kattır yalnızlığın derisi; bir şey işlemez içine, insanlara yaklaşırsın, dostlarını selamlarsın: Gene bir ıssızlık, gene bir tek bakış yok karşılık veren. Olsa olsa bir başkaldırma. Her birinde başka türlü olmak üzere, bana yakın herkeste gördüm bu başkaldırmayı; sanırım, karşıdakini en çok yaralayan şey, aramızda bir ayrım olduğunu birdenbire sezdirmektir, saygı duymadan yaşayamayan *soylu* yaradılışlara pek az rastlanır. Bir üçüncüsü de, küçük sokmalara karşı aşırı duyarlığıdır derinin, tüm küçük şeylere karşı bir çeşit çaresizliktir. Bunun nedeni de, bence her yaratıcı edimin, varımızı yoğumuzu, bütün benliğimizi koyduğumuz her edimin savunma güçlerinde gerektirdiği o korkunç tüketimdir. *Küçük* savunma yetenekleri ortadan kalkmıştır sanki: Güç bütünlemesi yapamazlar artık. Çekinmeden şunu da söyleyeyim, insan daha kötü sindirim yapar, yerinden kımıldamak istemez, soğuğa karşı dayanıklılığı azalır, güvensiz olur, çoğu zaman nedenler üzerinde bir yanılmadır güvensizlik. Bir sefer, bu halimle, bir inek

sürüsünün yaklaştığını, sürüyü daha görmeden, içimde yumuşak, insanca düşüncelerin doğmasından anlamıştım: Kanı sıcaktır onların...

VI

Bu yapıtın yeri apayrıdır. Ozanları bir yana bırakalım: Belki de hiçbir şey böylesine bir güç bolluğu içinde yaratılmamıştır daha. “Dionysosça” kavramım en yüksek uygulanışını buldu burada; onunla ölçülünce, insanoğlunun yaptığı öbür işlerin hepsi zavallıca, olağan şeyler olarak görünür. Bir Goethe, bir Shakespeare bu korkunç tutku içinde, bu yüksekliklerde bir an bile soluk alamazlardı; Dante Zerdüşt’ün yanında yalnızca bir inanandır, doğruyu kendi *yaratan, dünyayı yöneten* bir kafa, bir yazgı değildir. Veda’ların ozanları rahiptirler, Zerdüşt’ün eline su bile dökemezler; doğruluğuna doğrudur ya, daha bir şey değildir bunlar, hiçbiri bu yapıtın apayrı yerini, içinde yaşadığı *gök* mavisi yalnızlığı belirtemezler. Ta bengiliğe dek şunu söylemeye hakkı vardır Zerdüşt’ün: “Çemberler çiziyorum çevreme, kutsal sınırlar; gitgide azalıyor benimle çıkanlar daha yüksek dağlara – sıradağlar kuruyorum gitgide daha kutsal dağlardan.” Tüm büyük kişilerin düşünce gücünü, iyiliğini bir araya getirseniz gene de Zerdüşt’ün bir tek konuşmasını çıkaramazsınız. Bir sonsuz merdivendir O’nun üzerinde inip çıktığı; herkesten daha ötesini görmüş, daha ötesini islemiş, daha ötesini *boşalmıştır.* Gelmiş geçmiş bu en olumlu düşüncenin her sözü gene de bir karşı durmadır; tüm karşıtlıkları içinde toplamış, onlardan yepyeni, tek bir şey yapmıştır. İnsan yaradılışının en yüksek ve en aşağı güçleri, en tatlı, en delice, en korkunç olan şey o *bir tek* çeşmeden ölümsüz bir güvenle akar. Yükseklik nedir, derinlik nedir, hiçbiri bilinmezdi Zerdüşt’ten önce; hele doğru hiç bilinmezdi. Doğrunun bu vahyinde bir tek yer yok ki, öncüleri bulunsun, en büyüklerden biri önceden sezmiş olsun. Ne bilgelik, ne ruhların derinliğine iniş, ne de konuşma sanatı diye bir şey vardı Zerdüşt’ten önce: En tanıdık, en günlük olan şey burada hiç duyulmamış nesnelerden söz ediyor. Tutkusundan tir tir titriyor deyiş; uzdillilik burada musiki olmuş; yıldırımlar savruluyor daha önce bilinmeyen geleceklere. Dilin kendi özüne, imgeye bu dönüşü yanında, şimdiye dek bilinen en büyük, en güçlü simgecilik bir çocuk oyuncağı kalır. Zerdüşt nasıl da herkese iniyor, nasıl da biliyor gönül almayı! Üstelik

hasımlarına, papazlara nasıl okşarcasına dokunuyor, onlarla birlikle acı çekiyor! İnsan burada her an aşılmaktadır, “üstinsan” kavramı en büyük gerçek olmuştur burada, şimdiye dek insanda büyük bilinen ne varsa, hepsi de sonsuz uçurumlar boyu *aşağıda* kalmıştır. Bu mutlu sessizlik, bu tüy gibi ayaklar, bir an eksik olmayan bu hayınlık, bu kabına sığmazlık, Zerdüşt’ün kişiliğini yapan başka ne varsa, hiçbiri büyüklüğün ayrılmaz parçası olarak düşünülmemiştir daha önce. Zerdüşt kendini işte bu yüzden, böyle geniş uzaylarda yaşayıp, en çelişik şeylere böylesine açık olduğu için, *en yüksek varoluş biçimi* saymaktadır; kendisinin bunu nasıl tanımladığını duyunca, onu başka bir şeye benzetmekten vazgeçer artık insan.

“en uzun merdiveni olan ruh, en derine inebilen, en geniş, en büyük ruh, kendi içinde en çok dolanıp gezebilen, yolunu en çok şaşırabilen,

o en zorunlu olan, seve seve atılan rastlantının içine, o varolan ruh. oluşu isleyen, varlıklı ruh, istemeyi ve açlığı *isteyen,*

kendi kendinden kaçan, en geniş çevrelerde yakalayan kendini, en bilge ruh, kulağına çılgınlığın en tatlı şeyler fısıldadığı, kendini en çok seven, içinde tüm şeylerin ileriye ve geriye aktığı, alçaldığı, kabardığı”

Ama bu Dionysos kavramının ta kendisi işte. Başka bir düşünüş yolu da oraya götürür bizi. Zerdüşt örneğindeki psikolojik sorun şudur: Şimdiye dek evet denen her şeye, duyulmamış ölçüde, sözle ve eylemle hayır diyen kimse, nasıl gene de yadsıyan bir düşüncenin tam tersi oluyor; yazgıların en ağırını, yıkımlı bir ödevi taşıyan düşünce, nasıl gene böyle hafif, böylesine az yersel oluyor –bir dansçıdır Zerdüşt–; gerçeği en katı yüreklilikle, en korkunç olarak gören, o “uçurum gibi derin” düşünceyi düşünen kimse, nasıl oluyor da varlığa, onun bengi dönüşüne karşı durmuyor, tam tersine evrensel olumlayışın, “o sonsuz, sınırsız evet ve amin deyiş”in *ta kendisidir...* “Ta uçurumların dibine dek taşıyorum bu kutsayan evet deyişi”... *işte gene vardık Dionysos'a.*

VII

Kendi kendine kalınca hangi dili konuşur böyle bir tin? *Dithyrambos* dilini. Bulucusu benim dithyrambos’un. Zerdüşt’ün *doğmadan önce* kendi kendisiyle nasıl konuştuğunu bir dinleyin: Bu zümrütten mutluluğu, bu

tanrısal sevecenliği şakıyan dil yoktur benden önce. Böyle bir Dionysos'un en derin yası bile gene dithyrambos olur; örnek olarak *Gece Türkü*sü'nü veriyorum, ışık ve güç bolluğu yüzünden, *güneş* gibi yaratılmış olmak yüzünden sevemeyişin o ölümsüz yakınmasını.

Gecedir: Yüksek sesle konuşuyor tüm fışkıran çeşmeler şimdi. Ve benim ruhum da bir çeşmedir fışkıran.

Gecedir: Yeni yeni uyanıyor sevenlerin türküleri. Ve benim ruhum da bir sevenin türküsüdür.

Dinmeyen, dinme bilmez bir şey var içimde, ses olmak istiyor. İçimde sevgiye susamışlık var, sevginin dilini konuşuyor kendisi.

Işığım ben: Gece olaydım keşke! Ama budur işte benim yalnızlığım, çepeçevre ışıkla sarılmış olmam.

Ah, karanlık olaydım, gece olaydım! Nasıl emerdim ışığın memelerinden!

Üstelik kutsardım bir de sizleri, ışıl ışıl yıldızcıklar, ateşböcekleri göğün! O ışıktan armağanlarınızla mutlu olurdum.

Ama öz ışığımla yaşıyorum ben, gene ben içiyorum benden taşan alevleri.

Bilmiyorum almadaki mutluluk nedir; çoğu zaman bana öyle geldi ki, çalmak daha da büyük mutluluktur almaktan.

Budur benim yoksulluğum, elim durup dinlenmeden bağışlıyor; budur çekemediğim, bekleyen gözler görüyorum hep, özleyişin aydınlanmış gecelerini.

Vay, bağışlayanların mutsuzluğu, vay! Güneşimin kararması! Vay susamaya susamış olmak! Vay açlıktan kıvranmak doymuşluğun içinde!

Gerçi benden alıyorlar: Ama elim ruhlarına dokunuyor mu daha? Bir uçurum vardır vermekle almak arasında, ve en küçük uçunundur en zor kapanan.

Bir açlık büyüyor güzelliğimden: Aydınlattıklarıma acı vermek istiyorum, soymak istiyorum bir şey bağışladıklarımı, hayınlığa böylesine susamışım ben.

Doluluğum böyle bir öç kuruyor, böyle bir kalleşlik sızıyor yalnızlığımdan.

Bağışlaya bağışlaya öldü bağışlamanın mutluluğu: kendi bolluğundan bezdi erdemim!

Durmadan bağışlayan için tehlike, utanmayı unutmaktır; hep dağıtan kimsenin elleri, yüreği nasır bağlar dağıtmaktan.

Gözüm yaşarmıyor artık yalvaranın utanması önünde; sertleşen elim artık duymuyor o dolu ellerin titreyişini.

Gözümde o yaş damlası nereye gitti, yüreğimde o belirsiz ürperiş? Vay, yapayalnızlığı tüm bağışlayanların! Vay, tüm ışıldayanların suskusu!

Issız uzayda nice güneş dönüyor: Karanlık ne varsa, hepsine konuşuyorlar ışıklarıyla – yalnız bana susuyorlar.

Işıyanlara karşı budur düşmanlığı ışığın: Acımadan gider kendi yoluna.

Işıyanlara karşı katı yürekli, güneşlere karşı soğuk, böyle döner her güneş.

Bir kasırga gibi döner güneşler yörüngeleri üzerinde.

Amansız istemlerine uyup giderler: Budur soğukluğu onların.

Yalnız sizler, ey karanlık, ey gecesel olanlar, siz ısınırsınız onların ışığında! Yalnız siz susuzluğunuzu dindirirsiniz, emersiniz ışığın memelerinden!

Ah, dört bir yanım buz; donmuş şeylere değmekten yanıyor elim! Ah, içimde susuzluk var, sizin susuzluğunuz için yanıp tutuşuyor.

Gecedir: Neden böyle ışığım ben! Geceye susamışlık! Yalnızlık!

Gecedir: Bir pınar gibi kaynıyor içimden isteğim, konuşmak istiyorum.

Gecedir: Yüksek sesle konuşuyor tüm fışkıran çeşmeler şimdi. Ve benim ruhum da bir çeşmedir fışkıran.

Gecedir: Simdi uyanıyor işte sevenlerin türküleri. Ve benim ruhum da bir sevenin türküsüdür.

VIII

Böyle bir şey ne yazılmış, ne duyulmuş, ne de çekilmiştir. Bir tanrı, bir Dionysos çekebilir bu acıyı. Bu “ışık içinde güneş yalnızlığı”

dithyrambos'una verilecek yanıt *Ariadne*[15] olurdu... Ama Ariadne kimdir, benden başka bilen mi var!.. Bu tür bilmecelerin çözümünü bulamadı hiç kimse; burada bir bilmece olduğunu gördüklerinden de şüpheliyim. Zerdüşt bir seferinde, ödevini –ki benim de ödevimdir– öyle bir kesinlikle belirtmiştir ki, yanlış anlayamaz artık hiç kimse: Geçmiştekileri de temize çıkarmaya, kurtarmaya dek varan bir *olumlayıştır* bu.

İnsanlar arasında, geleceğin kırık parçaları arasında gibi dolaşıyorum: O gördüğüm geleceğin.

Derdim günüm bu benim, kırık parça, bilmece, ürkünç rastlantı olan her şeyi toplamak, tek bir şey yaratmak.

Nasıl katlanırdım insan olmaya, aynı zamanda ozan, bilici, rastlantının kurtarıcısı olmasaydı insan?

Tüm geçmişi kurtarmak, "böyleydi" denilen her şeyi yeni baştan yaratmak "ben böyle isterdim" diye, benim için bu olurdu ancak kurtuluş.

Zerdüşt başka bir yerde de, olabildiğince katı yüreklilikle, kendisi için "insan" ancak ne olabilir, bunu anlatıyor –bir sevgi, hele acıma konusu değil hiç– insandan o *büyük tiksinmeyi* de yenmiştir Zerdüşt: Onun gözünde insan biçimlenmemiş özdektir, yontucusunu bekleyen çirkin bir taştır.

Artık hiç *istememek,* artık *değer biçmemek,* artık hiç *yaratmamak:* Bu büyük yorgunluk benden ırak olsun hep!

Bilip tanırken bile, istemimin doğurtmaktan, oluştan aldığı tadı duyuyorum yalnızca; benim bilgim bir çocuk gibi arıksa, onda *doğurtma istemi* olduğu içindir.

Bu istem tanrıdan, tanrılardan uzağa alıp götürdü beni: Yaratacak ne kalırdı, tanrılar... var olsaydı?

Ama beni hiç durmadan insana doğru çekti bu yanıp tutuşan yaratma isteğim; taşı böyle arar çekiç de.

Bilseniz, nasıl bir yontu uyuyor taşta benim için, o yontular yontusu! Ah, taşların en sertinde, en çirkininde mi uyumalıydı böyle!

Azgınca vuruyor şimdi çekicim, *acımadan vuruyor onu tutsak eden taşa*. Yongalar savruluyor: Varsın savrulsun!

Onu tamamlayacağım; bir gölge geldi göründü çünkü bana – tüm şeylerin en eşsizi, en tüy gibisi göründü bana bir kez!

Gölge olup geldi bana üstinsanm güzelliği: Bundan böyle bana ne... tanrılardan!..

Bu koşuklar dolayısıyla, sırası gelmişken, bir başka görüşü de belirtmek isterim: Çekicin sertliği, *yok etmenin kendisinden alman tat*, Dionysosça bir ödev için gerekli başlıca koşullardandır. "Sert olun" buyruğu, tüm *yaratanların sert olduğunu* en büyük kesinlikle biliş, gerçek belirtisidir Dionysosça bir yaradılışın.

Ecce Homo, çev. Can Alkor, İş Bankası Kültür Yayınları

Joseph Conrad
(1857-1924)

Conrad'ın da yapıtlarının oluşum süreçlerini dile getirme konusunda Henry James'ten aşağı kalmadığı rahatlıkla söylenebilir. Derlemede yer alan ve G*izli Ajan*'ın *[The Secret Agent]* 1907 yeni basımı için kaleme alınan önsöz de, meraklı okurun *Narcissius'un Zencisi, Karanlığın Yüreği,* vd. yapıtlarında bulacağı not, önsöz ya da günceler gibi yazarın kendi yapıtına kişisel bir ayna tutuşudur.

Yazarın Notu

Gizli Ajan'ın kaynağı, konusu, gelişme tarzı, sanatsal amacı kadar, yazarı kalemini eline almaya sevk eden bütün diğer güdüler, öyle sanıyorum ki, zihinsel ve duygusal bir bunalım evresine kadar izlenebilir.

İşin aslı şu ki bu kitabı yazmaya bir içgüdüyle başladım ve oturup bir çırpıda yazdım. Sonunda kitabın baskısı tamamlanıp okunmak üzere halka sunulduğunda, açıkçası, böyle bir kitap yazdığım için suçlandığımı gördüm. Bu azarlamaların kimisi fazla sertti, kimisi de hüzünlü bir hava taşıyordu. Bu metinler şu anda elimin altında bulunmuyor, ama çok sıradan olan bu savları genel hatlarıyla anımsıyorum, bir de nitelikleri itibarıyla beni ne kadar şaşırtmış olduklarını. Şimdi bütün bunlar çok geride kalmış görünüyor. Oysa üstünden çok da fazla bir zaman geçmiş değil. Hâlâ 1907'deki eski masumiyetimi büyük ölçüde koruduğum sonucuna varmam gerekiyor. Şimdi bana öyle geliyor ki hikâyenin içinde geçtiği pis çevre ve bütününe sinen ahlak düşkünlüğü yüzünden eserin bazı eleştiriler alacağını çok saf biri bile öngörebilirdi.

Burada, elbette ciddi bir itiraz söz konusuydu. Ama herkesin katıldığı bir itiraz değildi bu. Aslında, anlayış ve sempati dolu onca takdir arasında bu önemsiz kınamaların anımsanması çok yersiz görülebilir, ama bu önsözün okurlarının bunu incinen gururuma veya tabiatımın nankörlüğe olan

eğilimine vermekte acele etmeyeceklerine güveniyorum. Bana öyle geliyor ki yüreğinde acıması olan biri seçimimi pekala doğuştan gelen alçakgönüllülüğüme verebilirdi. Yine de, durumumu aydınlatmak için azarlamaları seçmemin nedeni tam olarak alçakgönüllülüğüm değil. Hayır, bunun nedeni kesinlikle alçakgönüllülük değil. Alçakgönüllülüğümden pek emin değilim, ama bugüne kadar yazdığım kitapları okumuş olanlar, başkalarından alınmış sözlerden kendime bir zafer şarkısı bestelememi önleyecek denli namus, zarafet, savoir–faire (ya da daha başka ne derseniz deyin) gibi niteliklere sahip olduğumu kabul edeceklerdir. Hayır! Bu seçimimin gerçek nedeni tamamen farklı. Her zaman yaptıklarımı haklı göstermek gibi bir eğilim içinde olmuşumdur. Savunmak değil, haklı göstermek. Haklı olduğumda ısrar etmek değil, sadece güdülerimin gerisinde hiçbir kötü niyet, insanoğlunun doğal duyarlılığına karşı gizli bir hor görü olmadığını açıklamak.

Bu tür bir zayıflık sadece sizi can sıkıcı biri haline gelme riskiyle karşı karşıya bıraktığı ölçüde tehlikelidir, çünkü insanlar genellikle bir davranışın nedenleriyle değil sonuçlarıyla ilgilenir. İnsan sonsuz gülümseme yeteneğine sahiptir, ama araştırmacı bir hayvan değildir. Açık olanı sever. Açıklamalardan kaçar. Yine de ben açıklamalar yapmaya devam edeceğim. Söylemeye gerek yok ki bu kitabı yazmak zorunda değildim. Bu konuyu ille de ele almam gerekmiyordu; konu kelimesini hem hikâyenin kendisi anlamında hem de daha geniş bir anlamda, insan yaşamının dışavurumu anlamında kullanıyorum. Bunu kayıtsız şartsız kabul ediyorum. Ama okuyucularımı derinden sarsmak ya da strateji değiştirerek sadece şaşırtmak amacıyla bile salt çirkinliği ele alıp işlemek hiçbir zaman aklımın ucundan geçmedi. Bu açıklamayı yaparken umut ediyorum ki herkes, sadece apaçık ortada olan karakterim nedeniyle değil, öykünün ele alınış tarzı, onu esinleyen öfkeyle altında yatan acıma ve küçümsemenin, dekorun dış görünüşü olan sefalet ve alçaklığa karşı ne kadar yansız yaklaştığımı kanıtladığını anlayacaktır.

Gizli Ajan'ı yazmaya, uzak bir Latin Amerika atmosferinde geçen Nostromo ve hayli otobiyografik *Mirror of the Sea* (*Deniz'in Aynası*) adlı romanları yazmak için hummalı bir çalışma içinde geçen iki yılın ardından başladım. Bunlardan birincisi, sanırım en büyük eserim, tuvalim üzerinde her zaman kalacak olan yoğun ve yaratıcı bir çabayı, İkincisiyse denizin en gizli

hakikatleriyle bunların hayatımın neredeyse yarısını şekillendiren etkileri üzerindeki perdeyi bir anlığına aralama yönünde harcadığım samimi bir çabayı temsil etmektedir. Bu dönem ayrıca, gerçeklik anlayışıma çok yoğun, yaratıcı duyguların eşlik ettiği bir dönemdi. Bu duygular samimi ve gerçekliğe son derece sadık olsa da, (görevimi yerine getirdikten sonra) sanki kof duygular arasında amaçsız kalmışım, daha değişik ve daha düşük bir değerler dünyasında kaybolmuşum hissini yaşatıyordu bana.

Gerçekten bir değişiklik –hayal gücümde, bakış açımda ve zihinsel durumumda bir değişiklik– ihtiyacı hissedip hissetmediğimi bilmiyorum. Daha çok, temel nitelikte bir ruhsal değişikliğin ben farkına varmaksızın oluştuğunu sanıyorum. Kesin bir şeyin meydana geldiğini anımsamıyorum. *Mirror of the Sea* bittiğinde bu kitabın her satırında kendime ve okuyucularıma karşı dürüst davranmış olduğum bilinciyle yazı yazmaya kısa bir süre gönül rahatlığıyla ara verdim. Sonra, hiçbir şey yazmadan ve elbette ki çirkin bir şey aramayı aklımın ucundan geçirmeksizin beklerken Gizli Ajan'ın konusu, öyküsü demek istiyorum, anarşistler hakkında, daha doğrusu anarşist eylemler hakkında havadan sudan konuşurken bir dostun dudaklarından dökülen birkaç lafla çıkageldi; konuşma buraya nasıl gelmişti, anımsamıyorum.

Bununla birlikte bütün bunlar üzerine; ilkelerinin, eylemlerinin, zihniyetlerinin müthiş boşunalığı üzerine; ve trajik bir şekilde her zaman kendi kendini mahvetmeye can atan bir insanlığın yakıcı sefaletini ve tutkulu inançlarını utanmazca sömüren o yarı deli tavrın iğrençliği üzerine eleştiriler yaptığımı anımsıyorum. Anarşizmin felsefi savlarını benim için bu kadar bağışlanmaz kılan buydu. Kısa bir süre sonra, konuşma dikkate değer örneklere geldiğinde o eski Greenwich Gözlemevi'ni havaya uçurma girişimini anımsadık; mantıklı ya da mantıksız hiçbir düşünce tarzı bu kadar ahmakça ve çılgınca türden bir kanlı eylemin nedenlerini anlamazdı. Çünkü sapıtmış bir manasızlığın bile kendince mantığı vardır. Ama bu saldırıyı hiçbir akıl yürütmeyle kavramanın imkânı yoktu; neticede anarşist ya da başka türlü hiçbir fikirle uzaktan yakından ilgisi olmayan bir nedenle paramparça olmuş birisinden başka hiçbir şey kalmadı geriye. Gözlemevi'nin dış duvarına gelince, duvarda en ufak bir çatlak bile oluşmamıştı.

Bütün bunları anlattığım arkadaşını bir süre sesiz kaldı, sonra o kendine has umursamaz ve her şeyi bilen adam tavrıyla, “O adam yarım akıllının biriydi. Bu olaydan sonra kız kardeşi intihar etti,” dedi. Aramızda geçen konuşma bundan ibaretti, çünkü bu hiç beklenmedik bilgi kırıntısı karşısında o kadar şaşırmıştım ki bir süre dilim tutuldu ve arkadaşım da hemen başka bir konuya geçti. Daha sonra bu bilgiye nasıl ulaştığını sormak hiç aklıma gelmedi. Arkadaşım eğer bir anarşisti sırlından görmüşse. eminim yeraltı dünyasıyla tek bağıntısı bundan ibaret olmalıydı. Lâkin her tür insanla konuşmayı seven biriydi, bu aydınlatıcı bilgileri ikinci veya üçüncü elden, sokakları süpüren birinin, emekli bir polis memurunun, üyesi olduğu kulüpteki kim bilir kimin, hatla özel veya resmî bir kabulde rastladığı bir bakanın ağzından işitmiş olabilirdi.

Bu bilginin aydınlatıcı niteliğinden hiçbir şekilde kuşku duyulamazdı. İnsan kendini bir ormandan açık alana çıkmış gibi hissediyordu görülecek çok fazla bir şey olmasa da bol ışık vardı. Evet, gerçekten de görecek fazla bir şey yoktu, ve açıkçası, uzunca bir süre hiçbir şeyi seçmeye çalışmadım. Geriye salt aydınlanmıştık izlenimi kalmıştı aklımda. Edilgin bir tarzda da olsa tatmin edici bir şeydi bu. Bundan bir hafta kadar sonra, bildiğim kadarıyla hiçbir zaman fazla ilgi çekmemiş bir kiraba rastladım; Londra’da dinamitli suikastların yapıldığı seksenlerde görevine atanmış olan, güçlü dinsel eğilimlere sahip, elinden iş gelir bir Emniyet Müdür Yardımcısının özet halindeki anılarından ibaret bir kitaba. Kitap oldukça ilginçti, öte yandan bir hayli de ağzı sıkıydı, anlattıklarının çoğunu bugün unutmuş bulunuyorum. Hiçbir şey açığa vurulmuyor, yüzeyde keyifle gezinip duruyordu, hepsi bu kadar. Yazarın (sanırım adı Anderson’dı), beklenmedik bir anarşist saldırıdan sonra Avam Kamarası lobisinde İçişleri Bakanı’yla yapılan bir görüşmeyi anlattığı yedi satırlık bir paragraf karşısında neden durakladığımı da açıklamaya çalışacak değilim. Sanırım içişleri bakanı o sıralarda Sir William Harcourt’tu. Bakan çok öfkeliydi, konuştuğu kişiyse kendini haklı çıkarmaya çalışıyordu. Birbirlerine söyledikleri üç cümleden bana en çarpıcı geleni, Sir W. Harcourt’un öfkeli alayıydı: “Çok güzel. Ama sizin bu sır saklama merakınız içişleri bakanlığını da karanlıklar içinde bırakıyor.” Bu kendi başına önemsiz olsa da Sir W. Harcourt’un mizacını ortaya koyan oldukça tipik bir ifade tarzıydı. Ama bu olayın bütünü öyle bir atmosfere sahipti ki ansızın hayal gücümün harekete geçtiğini hissettim.

Bundan sonra, bir kimya öğrencisinin en iyi, içerisinde renksiz bir sıvı bulunan bir deney tüpüne kristalleşme sürecini başlatan doğru türden mini minnacık bir damla ilave edilmesine benzeterek anlayabileceği bir süreç başladı zihnimde.

Başlangıçta bu benim için, tuhaf ve beklenmedik biçimleriyle dikkati çeken kristaller gibi dış hatları belirgin olsa da yeterince anlaşılmayan acayip biçimleriyle kendi halinde uyuklayan hayal gücümü altüst eden zihinsel bir değişiklikti. İnsan bu olgu karşısında düşünceye dalıyor... hatta geçmişi düşünüyor: Yakıcı güneşin ve acımasız devrimlerin kıtası Güney Amerika'yı, surat asan ve gülümseyen göğün aynası, dünya ışığının yansıtıcısı uçsuz bucaksız denizleri, o engin tuzlu suları düşünüyor. Sonra insanın gözlerinin önünde, insan yaratısı kudretiyle, göğün surat asmasına ve gülümsemesine aldırış etmiyormuş gibi dünyanın ışığını acımasızca yutan, kimi kıtalardan daha kalabalık devasa bir kent beliriyor. Orada hikâyelerin envai çeşidine yetecek kadar yer, her türlü tutkuya yetecek kadar derinlik, her türlü dekora yelecek kadar çeşitlilik ve beş milyon ömrü karartacak kadar karanlık vardı.

Kent, kaçınılmaz olarak, bundan sonra daldığım derin ve deneysel düşüncelerin arka planı oldu. Önümde her yönde sonsuz ufuklar açıldı. Doğru yolu bulmam yıllar alacaktı! Bunun böyle olacağı içime doğuyordu! ... Bayan Verloc'un doğmakta olan analık tutkusu yavaş yavaş büyüdü ve bu arka planla benim aramda bir aleve –gizli hararetiyle bu arka planı hafifçe renklendirirken, onun karanlık renklerinden beslenen bir aleve– dönüştü. Sonunda Winnie Verloc'un öyküsü çocukluğundan ömrünün sonuna kadar tastamam ortaya çıkıverdi; her ne kadar henüz son şeklini almamış bir taslak halinde olsa da, bu öykü artık işlenmeye hazırdı ve bu iş topu topu üç günümü aldı.

Bu kitap, makul boyutlara indirgenmiş olan işle o öyküdür ve öykünün tüm gidişatını esinleyen, etrafında dönüp durduğu şey Greenwich Park'taki o anlamsız vahşettir. Önümde, başa çıkılamayacak denli çetin demeyeceğim ama, bütün dikkatimi vermemi gerektiren zor bir görev vardı. Ancak ne kadar zor olsa da bu görev yerine getirilmeliydi. Bir zorunluluktu bu. Bayan Verloc'un etrafında toplanan ve "hayatın fazla kurcalamaya gelmeyeceğine" ilişkin trajik ve kuşkucu kanısıyla dolaylı veya dolaysız ilişkili olan kişiler

tam da bu zorunluluğun bir sonucudurlar. Ben şahsen Bayan Verloc'un öyküsünün gerçekliğinden hiçbir zaman kuşku duymadım, ama öyküsünün bu koca kentin karanlığından sıyrılması ve inanılır kılınması gerekiyordu; Bayan Verloc'un ruhundan çok çevresini, ruh halinden çok insanlığını kastediyorum. Çevresiyle ilgili ipuçları eksik değildi. Gençliğimde geceleri Londra'nın bir ucundan diğerine tek başıma yaptığım gezintilerin anılarım, yazdığım her satırın yarattığı duygu ve düşüncenin etkisiyle birbiri ardı sıra canlanıp da öykünün sayfalarını doldurmasın diye uzak tutmaya canla başla gayret etmem gerekti. Bu bakımdan. *Gizli Ajan*'ın gerçekliği tam olarak yansıtan bir yapıt olduğunu samimiyetle düşünüyorum. Sadece ironik yöntemin, söylemek zorunda olduğumu hissettiğim her şeyi hor görüyle ve acımayla söylememi sağlayacağına ciddi olarak inandığımdan, bu tür bir konunun ironik bir yöntemle ele alınmasından ibaret salt sanatsal yöntemi bile isteye benimsedim. Bu karara vardıktan sonra, bana öyle geliyor ki, onu sonuna kadar uygulamayı başarabilmiş olmak yazarlık hayatımın küçük mutluluklarından biridir. Vakanın –Bayan Verloc vakasının– zorunlu olarak Londra sahnesinin önüne getirdiği kişilere gelince, onlar da her yaratıcı çalışma girişiminde insanın üzerine çullanan, onu bunaltan yığınla kuşkuya karşın, bana bu küçük mutlulukları yaşattılar. Sözgelimi (karikatürleştirilmeye fazlasıyla elverişli biri olan) Bay Vladimir'le ilgili olarak, görmüş geçirmiş birinin "Conıad ya bu dünyayı iyi biliyor ya da sezgileri çok kuvvetli, çünkü Bay Vladimir sadece ayrıntıları bakımından değil esası itibariyle de son derece gerçekliğe uygun" dediğini duymaktan büyük bir memnuniyet duydum. Sonra Amerika'dan gelen bir konuk bana, New York'taki her türden devrimci sığınmacının bu kitabın o dünyayı çok iyi bilen biri tarafından yazılmış olduğunu düşündüğünü ifade etti. Bu insanları, bu romanı yazma düşüncesini borçlu olduğum bilge dostumdan çok daha az tanıdığımı düşününce bu bana çok büyük bir iltifat gibi geldi. Bununla birlikle, bu kitabı yazarken zaman zaman aşırı devrimci olduğumdan hiç kuşku duymadığım anlar oldu; bu insanlardan daha inançlı olduğumu söylemek istemiyorum, ama kesinlikle onların hayatlarında hiç yoğunlaşmadıkları kadar konu üzerinde yoğunlaştım. Bunu övünmek için söylemiyorum. Sadece işimi yapıyordum. BüLün kitaplarımı yazarken işimi yaptım. Ben yazarken kendimi her zaman tamamen işime vermişimdir. Bu cümle de bir böbürlenme değildir. Başka türlüsü elimden gelmez. Yapmacık beni çok sıkar.

Öykünün kimi yasalara saygılı, kimi yasa tanımaz bazı karakterleri bazı okuyucuların şuradan buradan tanıyabileceği çeşitli kaynaklardan alınmıştır. Bu öyle gizli kapaklı bir şey değil. Ama ben burada bu insanlardan şunu ya da bunu mazur göstermeyi kendime dert edinmiş değilim; aynı şekilde, suçlularla polis arasındakilere benzer ahlaki ilişkiler konusunda genel görüşlerime gelince, bütün söyleyebileceğim bu fikirlerin bana en azından tartışılabilir göründüğüdür.

Kitabın basılmasından bu yana geçen on iki yıl düşüncelerimi değiştirmedi. Onu yazdığım için pişman değilim. Bu yakınlarda meydana gelen ve bu önsözün genel havasıyla hiçbir ilgisi olmayan bazı gelişmeler, beni bu hikâyenin üzerindeki edebiyat giysisini, üzerine doğru dürüst oturtmak için yıllar önce onca çaba harcadığım öfkeli ve küçümseyici giysiyi soymaya zorladı. Tabir yerindeyse, onun etsiz kemiklerine bakmak zorunda kaldım. Bunun tüyler ürpertici bir iskelet olduğunu kabul ediyorum. Ama yine de Winnie Verloc'un sonu anarşizme varan hüzün verici, çılgınca ve umutsuz hikâyesini, buradaki gibi anlatırken, niyetimin insanlığın duygularını durduk yere incitmek olmadığını söylemek isterim.

1920

Gizli Ajan, çev. Hasan Fehmi Nemli, İletişim Yayınları

Paul Valery
(1871-1945)

İster şiir yazsın, ister anlatı ya da deneme, yirmili yaşlarda yayınladıklarından uzun suskusu sonrası yapıtlarına, yazdıklarını –bütün derinlik, berraklık ve ezgiselliklerine karşın– düşünce ve duyarlığın birer araştırması ve alıştırması sayan bir usta. Nitekim, "Deniz Gömütlüğü" şiirinin 24 Şubat 1928'de, 20. yüzyılın önemli edebiyat tarihçilerinden Prof. Gustave Cohen'in Sorbonne'daki dersinde ele alışı [1933'te kitaplaşır] sonrası kaleme aldığı aşağıdaki denemesi de, bu açıdan da bize Valery'nin Türkçedeki eksikliğini bir kez daha hissettiriyor.

Deniz Gömütlüğü

Bu durgun dam, üzeri gezinen güvercinler,
Çamların, gömütlerin aralarında titrer;
Doğru öğle şimdi ateşlerden yaratır yine
Denizi, denizi, hep yeniden başlayan!
Ey düşünce sonrası beklediğim armağan
Bir uzun bakış, tanrılar dinginliğine!

Ne has işçiliktir o, ipince pırıltılar
Görünmez köpüğün elmaslarını saklar,
Hangi sessizlik orada kendini bulur!
Gelip durunca bir güneş üzerinde uçurumun,
Arık yaratışları bir sonsuz oluşumun,
Zaman ışıldar ve Düş bilgi olur.

Sen, yok olmaz, görünür hazine, o yalın
Tapınak Minerva'ya, o dingin yığın.
Kaşları çatık su... Göz. içinde saklayan
Bunca uykuyu bir tül altında alevden,
Suskum, suskum, mimarisi ruhumun... Ve sen,
Silme altınla dolmuş, bin kiremitli, dam!

Zaman için tapınak, sığan tek bir soluğa,
Çıkıyorum, alışıyorum bu arık doruğa,
Denizcil bakışımla kuşatılmış çepçevre;
Sanki benden tanrılara en yüce sunu,
Yükseklik ışıl ışıl durgunluğunu
Serpiyor küçümseyerek bu engine.

Yemiş nasıl sonunda çözülüp erir,
Yokluğunun karşılığı kokuyla tat verir,
Olgun biçim, bir ağızda yaşar ölümünü.
Gelecek dumanımı kokluyorum ben de burada,
Gökyüzü dinletiyor dağılıp gitmiş ruha
Kıyıların uğultuya dönüşümünü.

Güzel, doğru gökyüzü, bak, ben de değişiyorum!
Yabansı aylaklığım ve onca gururum
Eskilerde kalmış, ama güç dolu yine.
Pırıldayan uzaya kendimi bırakmışım.
Ölümün evlerinden geçiyor adım adım
Gölgem, beni alıştıran titrek devinimine.

Yazdönümü çırağları önüne konulmuş ruh.
Dayanıyorum sana, tansınır doğruluğu
Işığın, silahlan hiç acıma bilmeyen!
Geri veriyorum seni katkısız: Kendine bak
İlk yerinde... Ama bil, ışığı yansıtmak
Bir donuk yüz gerektirir öbür yanda gölgeden.

Evet, yalnız kendime, yalnız kendim için.
Yüreğin kıyısında, kaynağında şiirin.
Bir yanım arık olay, öbür yanımsa boşluk,
Bekliyorum içimdeki büyüklüğün yankısını,
Sasımış, koyu, çınlayan sarnıç, o tını
Ruhumda, hep gelecek olan bir oyuk!

Bilir misin, yalancıktan tutsağı dalların, sen.
Körfez, orada cılız parmaklıkları kemiren,
Kamaştırıcı giz'ler, yumulmuş gözlerimde,
Kim sürüklüyor beni tembel sonuna, hangi yin,

Hangi alın çekiyor toprağına bu kemiklerin?
Olmayanlarımı düşünüyor bir kıvılcım onun yerinde.

Kapanmış, kutsanmış, bir özdeksiz ateşle dolu.
Yeryüzü parçası, tüm ışığa sunulu,
Seviyorum burayı, tepesinde çırağlar,
Altınla taştan, koyu ağaçlardan bir yer,
Onca gölge üzerinde titreşir onca mermer,
Sadık deniz gömütlerimin başında uyuklar.

Sen, görkemli köpek, putperesti kov buradan!
Bir çoban gülümseyişiyle, uzun zaman,
Yapayalnız otlattığımda gizemli koyunları,
Ak sürüsünü orda sessiz gömütlerimin.
Uzaklaştır, kalmasın tek sakıngan güvercin,
Boşuna düşler, meraklı melekler... Kov şunları!

Buraya varıldı mı, gelecek tembellik olur.
Katı böcek şimdi kuraklığı kazıyıp durur;
Her şey yanmış, havada bilmem hangi keskin.
Kokulu özlere karışmış, uçup gitmiş...
Yokluklarla esriyen bir yaşam, gepgeniş...
Burukluk tatlıdır, aydınlıktır tin.

Saklı ölülere yurt bu toprağın derini.
Isıtır onları, kurutur gizemlerini.
Yukarıdaysa öğle, öğle hiç devinmeyen,
Kendi özünde düşünür, uygundur kendine...
Ey eksiksiz kafa, yetkin taç, dinle:
Sende gizli olan değişimim ben.

Korkularını taşıyan yalnız ben varım!
Pişmanlığım, kuşkum, zorlanışlarım
Senin büyük elmasının kusurlarıdır...
Oysa mermerle yüklü gecelerinde
Belli belirsiz bir ulus ağaç köklerinde
Senin olmuş şimdiden, sana katılmış ağır ağır.

Koyu bir yoklukta erimiş onlar artık,

Ak hayvan türünü emmiş kızıl balçık,
Bundan böyle yaşama yetisi çiçeklerde!
Şimdi nerede o bildik tümceler ağızlarından,
O kendine özgü ruhlar, kişiler, benzeri olmayan?
Tırtıl iplik örüyor gözyaşlarının olduğu yerde.

Okşanan kızlar, gülüşen, çığlıklar atarak.
Gözler, dişler, o gözkapakları ıslak,
Ateşle oynayan alımlı göğüsler,
Kendini veren dudaklarda pırıl pırıl kan.
Son bağışlar, parmaklar onları savunan,
Hepsi toprak olur, yeniden oyuna girer!

Ya sen, büyük ruh, daha bir düş mü umarsın,
O yalancı düş yerine, ki dalgayla altın
Yaratır burada, tenin gözleriyle gördüğün?
Ezgiler mi söyleyeceksin buğu olduğun zaman?
Bırak, her şey sızıp gider gözenekli varlığımdan,
O kutsal sabırsızlık da ölür bir gün!

Sıska ölümsüzlük, siyah, yaldız rengi,
Avutucu, başında ürkünç defne çelengi,
Bize ölümü ana kucağı gösteren düş,
Ey güzel yalan, ey sofu kurnazlık!
Kim tanımaz onları, nasıl istenir artık
Bu içi boş kurukafa, bu sonsuz gülüş!

Derinde babalar, siz, kafatasları ıssız,
Bunca toprak yığını alımda topraksınız.
Bizim adımlarımız; karıştırıyorsunuz şimdi,
Oysa kuşku götürmez, kemirici bir kurt var,
Sizlere değil, masa altında uyuyanlar,
Yaşamla beslenir o, bırakmıyor hiç beni!

Sevgidir belki ya dı kendi kendime kin...
Saklı dişi öyle yakınımda ki benim.
Bütün adlar ona yakışır, uygun!
Görüyor, düşlüyor, dokunup isteyerek!
Hoşlanıyor etimden... ta yatağıma dek

O diriyle yaşadım, yalnız onun oldum!

Zenon, zalim Zencn, Elea'lı Zenon, sen,
Deldin beni bu kanatlı okunla, titreşen.
Uçan ve uçmayan aynı zamanda!
Ok öldürür, oysa beni doğuran onun sesi!
Ve güneş, ruhum için kaplumbağa gölgesi.
Kıpırtısız Akhilleus, ruhum, dev adımlarla!

Hayır, hayır!... Kalk şimdi! Akan sürede yaşanır!
Kır, gövdem, bu düşünür biçimini artık, kır!
İç, bağrım, iç doğusunu şimdi yellerin!
Bir serinlik, denizdin soluduğumuz,
Ruhumu bağışlıyor bana... Ey tılsımlı tuz!
Koşalım dalgalara dirilip doğmak için!

Evet, büyük deniz, bu sayıklama şeninmiş.
Panter postu ve Yunan mantosu, delinmiş.
Binlerce, binlerce güneş putu içinde,
Mavi etiyle esrik su ejderi, boşanan.
Kuyruğunu ısırıp, e ışıl ışıl yanan,
Suskuyu andırır bir uğultu içinde.

Yel çıkıyor!... Şimdi yaşamayı sınamak gerek!
Esen hava kitabımı açıp kapıyor... Yükselerek
Dalga, tüm serpinti, örtüyor kayalığı!
Uçup gidin, sayfalar, göz alıcı ışıkla dolu!
Kırın, dalgalar, kırın oynaşan sularla bu
Durgun damı, yelkenlerin yem bulmaya çıktığı!

Çev. Can Alkor

Deniz Gömütlüğü Konusunda

Bilmem hâlâ moda mı, şiirleri uzun uzadıya işleyip hazırlamak, yıllar yılı varla yok arası bir yerde tutmak, arzunun karşısında askıda bırakmak; kendini kuşkuya, kuruntuya, geri dönüşlere kaptırmak – o kadar ki durmadan yeniden ele alınıp gözden geçirilen bir yapıt, insanın kendini düzeltme girişiminin gizli önemini kazanır hani.

Böyle az üretim, bundan kırk yıl önce, ozanlarda ve bazı düzyazıcılar arasında ender rastlanan bir şey değildi. Zaman onlar için önem taşımıyordu; bu da oldukça yüce bir tutumdu. Ne Güzel'in Putu, ne Sonsuzluğa bağlılık yerle bir edilmişti daha; Sonralığa inanç da tümden ortadan kaldırılmamıştı. Bitimsiz çalışmaya sürükleyen bir tür Biçim *Eliği* vardı. Kendini bu işe adayanlar emek ne kadar büyük olursa, onu kavrayıp değerini anlayacak kişilerin sayısının da o kadar az olduğunu gayet iyi bilirlerdi; bir avuç insan için didinip dururlardı – hem de ermişler gibi...

Bu noktada Yazın'ın "doğal" ya da saf koşullarından uzaklaşılır ve yavaş yavaş zihnin yapıtının sonlu bir şey olan oluşumuyla zihnin kendisinin yaşamı birbirine karıştırılmaya başlar – zihin sürekli devinim halindeki bir değişim gücüdür. Derken çalışma için çalışmaya varılır. Bu kaygı ve yetkinlik meraklılarının gözünde, bir yapıt asla tamamlanmaz –onlara göre hiçbir anlamı yoktur bu sözcüğün– yalnızca salıverilir; onu alevlere ya da halka teslim eden (ister yılgınlığın, isler teslim etme zorunluluğunun etkisiyle gerçekleşen) bu salıveriş, yorgunluğun, can sıkıntısının ya da herhangi bir izlenimin geçersiz kıldığı bir düşüncenin kopuşuyla karşılaştırılabilecek bir tür *ka*za'dır onlar için.

* * *

Entelektüel insanın olgunlaşıp kişiliğinin oturduğu, nazik bir yaşta, ben de bu hastalığa tutulmuş, sürekli baştan almaktan sapkın bir zevk almaya başlamış, yapıtların tersine çevrilebilir durumuna merak sarmıştım. Elli yaşıma doğru, koşullar gereği yeniden yazmaya koyulduğumda, bu merak, bu heves gene aynı şiddetle hissettirdi kendini. Diyeceğim, şiirlerimle birlikte çok zaman geçirdim. Yaklaşık on yıl boyunca, süresi belirsiz bir uğraş oldular gözümde – bir eylemdense bir alıştırma, bir rahatlamadansa

bir araştırma, halkı hedef alan bir hazırlıktansa benliğimi kendi kendime işleme... Sanırım bana birçok şey öğrettiler.

Öte yandan, bu yöntemi salık vermem; herhangi birine en ufak bir öğüt verebilecek nitelikte değilim ve ayrıca, bu yöntemin insanı sıkıştıran, karmakarışık ve perspektifsiz bir dönemde yaşayan gençlere uyacağından da kuşkuluyum. Bir sis bulutunun içindeyiz...

Herhangi bir yapıtla bir "ben"in uzun süreli yakınlığından söz etmemin nedeni, bir sabah, Sorbonne'da, M. Gustave Cohen'in *bilgin bir tavırla Deniz Gömütlüğü*'ne getirdiği açıklamayı duyduğumda, içimi kaplayan son derece tuhaf duygu üstüne bir fikir vermek sadece.

* * *

Yayımladıklarıma her zaman birtakım yorumlar yapılmıştır, yazdıklarım ses getirmedi diye yakmamam hiç. Onların aydınlatılmasına, incelenmesine, yoksullaştırılmasına, zenginleştirilmesine, yüceltilmesine ve yerden yere vurulmasına alışkınım –artık *hangisi* benim, ya da söz edilen *kim,* bilemez oldum–, ama Üniversite'de, karı bir tahtanın önünde, tıpkı ölmüş bir yazarmışsınız gibi, yapıtlarınızın yorumlanışını dinlediğinizde kapıldığınız o apayrı hissin yanında, sizinle ilgili basılmış yazıları okumak hiçbir şey.

Benim zamanımda yaşayanların varoluş nedeni eğilim değildi; ama artık bu durumun değişmesinin kötü bir şey olduğunu kesinlikle düşünmüyorum.

Yazın eğitimi, tarih eğitiminin şimdi'nin çözümlenmesinden çıkaracağı şeyleri çıkarır bundan – demek ki hareketlere ve biçimlere yol açan *güçlerin* kuşkusunu ya da duygusunu. Geçmiş sadece gücü olmayan biçimlerin *mekân*'ıdır; ona yaşam verip gereksinimlerini karşılamak, tutkularımızla değerlerimizi ona yüklemek bize düşer.

* * *

Gölge'me dönüştüğümü hissediyordum... Kendimi yakalanmış bir gölge gibi hissediyordum; bununla birlikte, konuşulanları izleyen, noılar alan ve kimi zaman öğretmenlerinin kıta kıta şiirini okuyup yorumladığı o gölgeye gülümseyerek bakan öğrencilerden biriyle özdeşleştiriyordum kendimi arada sırada...

Öğrenci *olarak,* içimde ozana karşı pek saygı uyanmadığını itiraf etmeliyim

– sandalyesinde tek başına, gözler üstündeyken pek rahatsız. Varlığım garip bir biçimde, çeşit çeşit orada bulunma tarzı arasında gidip geliyordu.

* * *

Sorbonne’da o an içimde uyanan bu farklı farklı duygu ve düşünceler arasında, en baskın olanı, çalışmamın yeniden canlanan anısıyla M. Gustave Cohen’in yorumu ve çözümlemesinin ele aldığı tamamlanmış figür, belirli ve değişmez yapıt arasındaki karşıtlık hissiydi. İşte orada *varlığımızın görümümüzün* tersi olduğunu duyumsadım yine. Bir yanda, eksiksiz bir olgu olarak incelenen; yapısını, amaçlarım, hareket biçimlerini, yazın tarihi dizgesi içindeki durumunu; bağlarını ve yazarının olası ruh halini uzmanın incelemesine sunan şiirim... Öte yanda, denemelerimin, araştırmalarımın, içimde çözdüğüm şifrelerin, ansızın bazı sözcük gruplarını dayatan o pek buyurgan, sözsel aydınlanmaların anısı – öylesi bir sözcük grubunun özünde benim bilemediğim bir güç vardı sanki... daha doğrusu: “özgürlüğe” ya da zihnin karmaşasına bütünüyle karşıt, kimi zaman zihni asıl niyetinden sapmak zorunda bırakabilen, şiiri de olacağı halinden, olması gerektiği düşünülen halinden bambaşka bir şeye dönüştürebilen, benim bilemediğim bir varlık istenci vardı.

(Görüldüğü üzere *Yazar* kavramı basit değildir: Ancak üçüncü *kişiler* öyle görür bu kavramı.)

* * *

M. Cohen’in metnimin kıtalarını okumasını, her birine yetkin anlamını ve gelişim içindeki durum değerini kazandırmasını dinlerken, anlaşılmazlığıyla ün salmış bir şiirin amaçlarının ve ifadelerinin burada eksiksizce anlaşıldığını ve ortaya konduğunu görmenin hoşnutluğuyla – az önce anıştırdığım, handiyse dayanılmaz, tuhaf duygu arasında kalakalmıştım. Bir *olgu* olarak değerlendirilen belli bir şiirin yorumunu tamamlamak üzere, bunu birkaç sözcükle anlatmaya çalışacağım; bu şiirin biçimlenmesine eşlik eden koşullan ya da henüz kendime ait bir arzu ve istem durumundayken ne olduğunu genel anlamda dile getireceğim.

Gelgeldim benim burada devreye girmem, özel bir durumdan yararlanarak (ya da onun dolambacıyla), bir ozanın şiiriyle olan ilişkileri üstüne birkaç noktaya dikkat çekmek istememden kaynaklanıyor sadece.

* * *

Öncelikle, *Deniz Gömütlüğü'*nün, *şu haliyle, benim için* içsel bir çalışmanın beklenmedik bir olayla *kesilmesi'nin* sonucu olduğunu söylemek gerekiyor. 1920 yılında bir öğleden sonra, özlemle andığımız dostumuz Jacques Riviere beni ziyarete geldiğinde, şu *Deniz Gömütlüğü* "hal"lerinden birindeydim; şiire yeniden başlamayı, bazı yerleri çıkarmayı, değiştirmeyi, kimi noktalara müdahale etmeyi düşünüyordum...

Ben okumasına izin verene dek dilinde tüy bitti; okuduğunda da, pek sevdi. Bir derginin yazı işleri müdürünün düşüncesinden daha kesin bir şey yoktur.

İşte bu yapıtın figürü bu şekilde, *kazara* belirlendi. Benim bir payım yok. Kaldı ki, sadece bambaşka bir şeye dönüştürmeyi düşündüğüm bir yazıma, herhangi bir yabancı müdahale ya da herhangi bir koşul sonuca bağlamamanın esrikliğini bozunca, yeniden dönemem genelde. Ben çalışmayı çalışmak için severim: Başlangıçlar canımı sıkar ve ilk anda aklıma gelen şeylerin geliştirilebilir olduğundan kuşku duyarım. Eşsiz bile olsa, çekici bile olsa, kendiliğinden olan bana asla yeterince *benim* gelmez. "Haklıyım" demiyorum: Ben böyleyim diyorum... Ben kavramı da, tıpkı Yazar kavramı gibi basit değildir: Bir bilinç derecesi daha, yeni bir Kendi'yle yeni bir Öteki'ni karşı karşıya getirir.

* * *

Dolayısıyla, yazın derin *anlamda* sadece zihni bazı dönüşümlere alıştırdığı ölçüde ilgimi çeker – bu dönüşümlerin içinde dilin uyarıcı özellikleri temel bir rol oynarlar. Bir kitapla ilgilenebilir, onu zevkle tekrar tekrar okuyabilirim kuşkusuz; ama ancak onda dilin kendisine *denk bir güç* düşüncesinin işaretlerini ' görürsem, içime işler. "Benimsenmiş biçimleri" bozmadan ortak sözü umulmadık ereklere uyarlama gücü, söylenmesi güç şeylerin yakalanması ve indirgenmesi; özellikle de sözdiziminin, uyumun ve düşüncelerin eşzamanlı güdülmesi (şiirin en saf sorunudur bu), gözümde sanatımızın en ulu konularıdır.

* * *

Böyle hissetmek şaşırtıcı olabilir belki. "Yaratı"yı bir araca dönüştürür. Aşırılıklara sürükler. Dahası, saf üretme hazzını doğuran ve her okumaya destek olan saf *inanma* hazzını kirletmeye eğilimlidir.

Yazar kendisini biraz fızla tanırsa, okur etkin olursa, ne olur hazzın hali, ne olur Yazın’ın hali?

* * *

“Kendi bilinci”ye yazma alışkanlığı arasında doğabilecek güçlükler üslüne bı bakış açısı, hiç kuşku yof ki kimi zaman bende eleştirdikleri birtakım *kararlan* açıklanacaktır. Örneğin, aynı şiirin bir sırtı metnini, hatta birbiriyle çelişen metinler vermekle kınandım. Az önce ortaya koyduklarımdan sonra, beklenebileceği izere, bu eleştiri bana pek anlaşılır gelmiyor. Tersine, (duygularımın izinden gitseydim eğer) ozanları müzisyenler gibi ayıl konunun çeşit çeşit. değişkesini ya da çözümünü üretmeye ağımdım. Ozan ve şiir üstüne düşünceme bundan daha uygurbir şey olamaz bana kalırsa

* * *

Ozan, benim gözünde, çoğunluğunkilere benzemeyen putlarıyla ve özgürlükleriyle tanınır. Şiiri düzyazıdan ayıran şey onunla ne aynı sıkıntılara, ne de aynı kural dışılıklara sahip olmasında yatar. Düzyazının özü ölmektir; denek ki “anlaşılmak”, demek ki geçersiz kılınmak, geri dönüşü olmayacak şekilde yıkılmaktır; dilin uzlaşımına göre, bildirdiği imge ya da itkinin bütünüyle onun yerine geçmesidir. Çünkü düzyazı her zaman gizliden gizliye de olsa deneyimin ve ey İmlerin evrenini dile getirir, bu evrenin içinde ya da sayesinde algılarımız ve hareketlerimiz ya da heyecanlarımız önünde sonunda uyuşmalı ya da tek bir yolla birbirlerine karşılık vermelidirler – *hep aynı biçimde*. Uygulanalı evren bir *amaçlar* bütününe indirgenir. Herhangi bir amaca haşıldı mı söz ölür. Bu evren ikircilliği dışlar, eler; en kısa yollardan hareket edilmesini buyurur ve zihinde meydana gelen her olayın yankılarını bastırır

* * *

Ama şiir bambaşka bir “Evren” ister ya da esinle, içinde müzikal düşüncenin doğu) devindiği, sesler evrenine benzer, karşılıklı ilişkiler evreni. Bu şiirsel evrende, yankı nedenselliğe üstün gelir ve “biçim” yarattığı etkinin içinde yitip gitmek şöyle dursun, onun tarafından *bir aha çağrılır* gibidir. Düşünce sesini ister.

(Bunun sonucuma düzyazıyı oluşturan anlara şiiri yaratan anlar arasında uç bir farklılık oluşur.)

Sözgelimi, Dans sanatında, bu sanatın nesnesi olan dansçının durumunun (ya da bale meraklısının durumunun), bedenlerin hareketlerinin ve yer değiştirmelerinin *uzam* içinde hiçbir sının yoktur – gözle görünen hiçbir amaç yoktur; onlarla birleşip onları yok eden hiçbir *şey* yoktur; koreografik hareketlere şiirsel olmayan, ama *olabildiğince az güç harcamaya* ve en *kısa yollardan gitmeye* yönelik, yararlı eylemlerin yasasını dayatmak kimsenin aklına bile gelmez.

* * *

Bu karşılaştırma ne yalınlığın, ne de açıklığın şiirde salt olduğunu düşündürebilir –şiirde düzyazıdan olabildiğince uzak bir durumda bulunmak son derece akıllıcadır, hatta gereklidir– yeteri kadar okuyucu kaybetmek pahasına olsa da (üstelik buna çok da yerinmeden).

* * *

Voltaire ne güzel söylemiştir “Şiir sadece güzel ayrıntılardan yapılır” derken. Ben de başka bir şey söylemiyorum. Sözünü etliğim şiirsel evren imgelerin, figürlerin, uyuşumların, uyumsuzlukların sayısıyla, daha doğrusu yoğunluğuyla; akışların ve tanımların birbirini izleyişiyle yerine oturur–asıl önemli olan, kah ona özendirerek, kah yalnızca düşünceyi izleyerek düzyazıya götürecek şeyden sürekli olarak kaçınmaktır...

Sonuçta, bir şiir asıl Şiir düşüncesine uyduğu ölçüde, ölmeden düzyazı halinde düşünemez kendisini. Bir şiiri özetlemek, düzyazıya dönüştürmek, sadece ve sadece bir sanatın özünü bilmemek demektir. Şiirsel gereklilik duyarlı biçimden ayrılamaz ve bir şiir metninin dile getirdiği ya da esinlediği düşünceler söylemin biricik ve temel nesnesi değildir hiç de –onlar aynı *zamanda* seslerin, durguların, sayının ve bezeklerin belli bir gerilim ya da coşku yaratmalarına, bunları sürdürmelerine, içimizde tamamen armonik bir dünya –ya da bir *varoluş biçimi*– doğurmalarına yardım ederler.

* * *

O halde, bana sorarlarsa; herhangi bir şiirde ne “söylemek istediğimi” öğrenmek isterlerse (oluyor da böyle şeyler, üstelik kimi zaman epey sert bir tavırla), ben söylemek değil de *yapmak istedim* ve asıl bu *yapma* arzusu *söylediğim* şeyi *istedi*, diye yanıt veririm...

*Deniz Gömütlüğ*ü’ne gelince, bu arzu başlangıçta, bir sûre kafama takılan boş ya da etkisiz hecelerle dolu, tartımlı bir figürden başka bir şey değildi. Bu figürün on heceli olduğunu fark ettim ve çağdaş şiirde çok az kullanılan bu tür üstüne biraz düşündüm; bana verimsiz ve tekdüze geliyordu. Üç dört kuşak büyük sanatçıların olağanüstü şekilde işlediği Aleksandre’nin yanında hiç de önemli değildi. Genelleme cini, bu On’u On *İki* kadar güçlü kılmayı salık verdi. Bana altı dizelik bir kıta önerip, bu kıtaların sayısını temel alan, onlara ayrılacak bir ton ve işlev çeşitliliğiyle pekiştirilen bir *kompozisyon* oluşturma fikrini getirdi aklıma. Kıtaların arasında karşıtlıklar ya da dengeler kurulmalıydı. Bu son koşul kısa süre içinde olanaklı şiirin “ben”in bir monoloğu olmasını gerektirdi; bu monolog içinde duygusal ve zihinsel yaşamımın en basil ve en değişmez izlekleri, kendilerini yeniyetmeliğime dayattıkları, denizle ve Akdeniz kıyılarındaki belli bir yerle bağdaştıkları biçimde çağrıldılar, düzenlendiler, karşı karşıya getirildiler...

Tüm bunların sonu ölüme varıyor, saf düşünceye dokunuyordu. (Seçilen on heceli dizenin Dante dizesiyle bir ilişkisi vardı.)

Şiirimin yoğun ve tartım bakımından güçlü olması gerekiyordu. Hem çok kişisel, hem de yapabildiğimce evrensel bir monoloğa yöneldiğimi biliyordum. Seçilen dizenin türü, kıtalara uyarlanan biçim kimi “hareketleri” kolaylaştıran, kimi ton değişikliklerine izin veren, belli bir biçeme çağrı yapan koşullar sağlıyordu bana... *Deniz Gömütlüğü tasarlanmıştı*. Bunu epeyce uzun bir çalışma süresi izledi.

* * *

Ne zaman yazma sanatını düşünsem (şiiri ya da düzyazıyı), aklıma hep aynı “ülkü” gelir. “Yaratı” söylemi, hiçlikten bir şey yaratmaya iler bizleri. Dolayısıyla üstlerine gitgide daha fazla düşünülen –bir *özne* ya da en azından bir özneler topluluğu önerecek ya da neredeyse dayatacak kadar belirlenen–, an biçim durumlarından hareketle, yapıtımı yavaş yavaş bulmayı düşlerim ben.

Şunu da belirtmekte yarar var, belirlenen biçim koşulları zekanın ve elimizde sahip olabileceğimiz *olanakların* bulunduğu bilincinin, onların eriminin, aynı şekilde sınırlarının ve eksikliklerinin dışavurumundan başka bir şey değildir. Bu yüzden belli bir “zihin”le Dil arasındaki bir ilişki

aracılığıyla kendimi “yazar” olarak tanımladığım olur zaman zaman...

Ama “Ülkü”mün ne kadar boş bir düş olduğunu biliyorum. Dilin yapısı düzenli bileşimlere hiç elverişli değildir; bununla birlikte çağdaş okur, her yapı araştırmasını kendisi için ayırt edilemez kılan tutarsızlıklarla ve anlık etkilerle beslenmeye alışık olduğundan, eğitimi ve alışkanlıkları gereği kendisinden onca uzaklarda yolunu yitirmeyi istemez...

Öte yandan yalnızca bu tür bir yapı düşüncesi, benim için hâlâ düşüncelerin en *şiirselidir:* Kompozisyon düşüncesi.

* * *

Bu sözcükte duruyorum... Nerelere götürebilir beni kim bilir? Ozanlarda kompozisyon arayışının azlığı kadar beni şaşırtan ve üzen bir şey yoktur herhalde. En ünlü lirik ozanlarda, tamamen çizgisel –ya da sınırsız– demek ki yavaş yavaş hareket eden gelişmelere rastlıyorum sadece, üstünden alevin kaçıp gittiği bir barut çizgisindeki gibi aralıksız bir düzenlemeden başka bir şey yok. (Bir anlatının egemen olduğu ve olayların zaman dizininin devreye girdiği şiirlerden söz etmiyorum: Bunlar karma yapıtlardır; operalar ve sonat olmayan yapıtlar ya da senfoniler.)

Ama şaşkınlığım kendi deneyimlerimi ve lirik düzende *kompozisyon kurmaya* çalışırken karşılaştığım, neredeyse göz korkutucu güçlükleri anımsayana dek sürüyor. İşte bu noktada ayrıntı her an temel bir önem taşır, en güzel ve en bilgili öngörü buluşların belirsizliğiyle kompozisyon oluşturmalıdır. Lirik evrende, her an, algılanabilir olanla anlamlı olanın tanımlanamaz işbirliğini kullanmalıdır. Bunun sonucunda, kompozisyon bir biçimde devam eder ve icra zamanından başka bir zamana kapanamaz. “Zemin” için başka bir zaman, “biçim” için başka bir zaman yoktur; bu tür kompozisyon düzensizliğin ya da oransızlığın karşılı olduğu gibi ayrışma’nın da karşıtıdır. Anlamla ses (ya da zeminle biçim) kolayca ayrılırsa, şiir ayrışır.

Önemli sonuç: Şiirsel bir yapıttaki “düşünceler” düzyazının “düşünceleriyle aynı rolü üstlenmezler, kesinlikle aynı tünle *değerler* değildir onlar.

* * *

*Deniz Gömütlûğü’*nün öncelikle on heceli altı dizeden oluşan kıtalar halindeki bir kompozisyon olarak aklıma geldiğini söyledim. Bu kararım

sayesinde yapıtımın, şiirsel evrene taşınmış belli bir heıı'in dalıncını esinlemek üzere, algılanabilir, duygusal ve soyut anlamda içermesi gereken şeyleri ona rahatlıkla serpiştirebildim.

Üretilmesi gereken karşıtlıklar ve bu ben'in anları arasında gözlemlenmesi gereken denge türü beni (örneğin) bir noktada felsefeye anıştırma yapmaya sürükledi. Elea'lı Zenon ünlü kanıtlamalarının ortaya çıktığı dizeler –(ama ansızın parlayan bir fırtınaya tutulmuş bir gemideki malzemeler gibi capcanlı, karmakarışık, bütün diyalektiğin taşkınlığına itilmiş şekilde)– metafizik bir havayla önceki kıtaların kösnüllüğünü ve "aşın insaniliği"ni dengeleme rolünü üstleniyorlar; ayrıca *konuşan kişi'yi* –bir soyutlama meraklısı– daha açık biçimde ortaya koyuyorlar; son olarak da kendi içinde kurgusal ve aşırı dikkatli olanın karşısına, canlanışıyla karanlık, sabit bir hali bastırıp dağıtan ve sanki egemen görkemi tamamlayan, edimsel yansıma gücünü koyuyorlar; – bu güç aynı zamanda insani, insan–dışı ve insanüstü şeyler üstüne birtakım *yargılan* da altüst ediyor. Zenon'un birkaç imgesini, varlık'la bilincin bilincinin geliştirdiği *bilgi* arasındaki uzaklığı çok acımasızca hissettiren bir dalıncın yoğunluğunu ve zamana karşı başkaldırıyı yansıtmaya kışkırttım. Ruh Elea'lı düşünürün sonsuzluğunu tüketmek istiyor safça.

–Ama felsefeden sadece biraz *renk* almak istedim.

Burada dikkati çektiğim çeşitli noktalar, yapıtının yorumlanması karşısında bir yazarın kapılabileceği düşünceler üstüne bir fikir verebilir. O yapma olduğu şeydense olması gereken şeyi ve olabileceği şeyi görür. O yüzden titiz bir incelemenin sonucundan, yabancı bir bakışın izlenimlerinden daha ilginç bir şey olabilir mi onun için? Yapıtımın gerçek birliği kendi içimde oluşmaz. Ben bir "partisyon" yazdım, ama onu ancak ötekinin ruhu ve zihniyle çalındığı anda duyabilirim.

Bu nedenle M. Cohen'in çalışması (orada bulunan, benim için fazlasıyla hoş şeylerle soyutlama), benim için son derece değerli. Dikkat çekici bir özen ve yöntemle amaçlarımı araştırmış, yazın tarihi konusundaki bilgili incelemelerinde sık sık sergilediği bilim ve doğruluğu çağdaş bir metne uyarlamış. Bu şiirin mimarisini anlatışı da, ayrıntıları açığa çıkarışı da aynı oranda başarılı – örneğin, bir zihnin eğilimlerini, özel yinelemelerini su üstüne çıkaran sözcük tekrarlarına işaret etmiş. (Diğerlerinin arasında bazı

sözcükler içimizde yankılanırlar, tıpkı en derin doğanın yankıları gibi...) Son olarak da, genç öğrencilerine beni böylesine açıklıkla anlattığı için kendisine minnettarım.

Anlam'ın yorumuna gelince, bu konudaki düşüncelerimi birçok kez söyledim ama asla yeterli olmuyor: *Bir metnin gerçek* anlamı yoktur. Yazarın yetkesi diye bir şey yoktur. O ne söylemek *isterse istesin,* yazdığı şeyi yazmıştır. Bir metin yayımlandıktan sonra herkesin kendi keyfine ve olanaklarına göre kullanabileceği bir alete benzer: Aleti yapan kişinin onu bir başkasından daha iyi kullanacağı kesin değildir. Kaldı ki, ne yapmak istediğini iyi biliyorsa eğer, bu bilgi onun içindeki ne yaptığı algısını her zaman allak bullak eder.

Çev. Orçun Türkkay

Raymond Roussel
(1877-1933)

İntiharının öncesinde bıraktığı yazınsal vasiyetnamesi “Bazı Kitaplarımı Nasıl Yazdım”la (1935) elinizdeki derlemenin de alt– başlığını oluşturan Roussell az sayıdaki yapıtıyla hem Gerçeküstücüler hem de Yeni Roman'cılarca öncü kabul edilen bir yazardı. Roussel'in, ilk kez Enis Batur'un yayımladığı *Gergedan* dergisinin Gerçeküstücülük Özel Sayısı'nda (Ağustos 1987, sayı 6) yayınlanan söz konusu “vasiyetnamesi” dışında dilimizdeki tek yapıtı, tek romanı olan *Locus Soluktur* (1*914; çev.* Tahsin Yücel, YKY, K. Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi, 1993).

Bazı Kitaplarımı Nasıl Yazdım?

Benden her zaman, bazı kitaplarımı; *–impressioıis d'Ajrique* (Afrika izlenimleri), *Locus Soins, L’Etoile ait Front* (Alındaki Yıldız) ve *La Poussiere de* Soleils (Güneş Tozu)– nasıl yazdığımı anlatmam istenmiştir.

Çok özel bir yöntem söz konusu. Ve bu yöntemi açıklamak, sanıyorum, benim boynumun borcu, çünkü geleceğin yazarlarının, belki de bu yöntemden yararlanıp iyi ürünler alacaklarına inanıyorum. Çok gençken bu yöntemi kullanarak birkaç sayfalık öyküler yazardım.

Hemen hemen birbirinin benzeri, (akla metagramları getiren) iki sözcük seçerdim. Örneğin billard (bilardo masası) ve pillard (yağmacı, soyguncu). Ardından buna benzer fakat iki ayrı anlamda alınmış sözcükler eklerdim bunlara ve böylece hemen hemen özdeş iki cümle elde ederdim.

Billard ve pillard’la ilgili olarak elde ettiğim iki cümle şöyleydi:

1– Les *lettre*s *du blanc* sur *les batide*s *du* vieux *billard...*

2– Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard.

İlkinde, “lettres” sözcüğü “tipografik imler” anlamında, “blanc” sözcüğü “tebeşir parçası” anlamında ve “bandes” sözcüğü “kenarlar” anlamında

kullanılmıştır.[16]

İkincisinde, “lettres” sözcüğü “mektuplar”, “blanc” sözcüğü “beyaz adam” ve “bandes” sözcüğü “savaşçı topluluklar, (kabileler)” anlamındadır.[17]

Şimdi, elde edilen bu iki cümleden, ilkiyle başlayıp, ikincisiyle biten bir öykü yazmak gerekiyordu. Ya da ben, bütün materyalimi bu sorunun çözülüşünden alıyordum.

Söz konusu öyküde, “Siyahların Arasında” adı altında, bir yağmacının (zenci kral) savaşçı kabilesinden bahsettiği mektuplardan oluşan bir kitap yayımlamış bir beyaz (kâşif) vardı.

Başta, birisinin, tebeşir parçasıyla bir bilardo masasının kenarlarına bazı harfler yazdığı görülüyordu. Bu harfler kriptografik (şifreli yazı) bir biçim altında final cümlesini oluşturuyordu: *“Les lettres du blanc sur les bandes du* vieıoc *pillard”,*[18] ve öykü bütünüyle kâşifin mektuplarında anlattıkları üzerine kurulmuş bir tür bilmeceye dayanıyordu.

Birazdan, bundan on iki yıl sonra yazılmış olan *Impressions d’Ajrique* adlı kitabımın bütün doğuş sürecinin bu öyküde bulunduğunu göstereceğim.

Hemen hemen birbirinin aynısı, fakat anlamları farklı iki cümle üzerine kuruları bu yaratma işleminin çok belirgin üç örneği;

I- 1900’lere doğru Alphonse Lemerre tarafından yayımlanan *Chiquemjude*’da (Fiske)

II- 1907’lere doğru *Gaulois du Dimanche*’da yayımlanan *Nanon*’da, ve

III- 1908’de *Gaulois du Dimancl*le’da yayımlanmış bir öykü olan *Urıe Page du Folklore Breton*'da (Breton Folklorundan bir sayfa) bulunur.

Impressions d’AJrique'in doğuşuyla ilgili her şey, tamamıyla *billard* sözcüğü ile *pillard* sözcüğü arasındaki bir yaklaşımdan oluşur. Le *pillard* (soyguncu) Talou’dur; les *bandes* onun savaşçılarıdır; *le blanc* (beyaz adam), Carmichael’dir *(lettres* sözcüğü burada göz önüne alınmamıştır).

Daha sonra işlemi genişleterek, *billard* (bilardo masası) sözcüğüne uygun yeni sözcükler aramaya başladım, bu sözcükleri her zaman bir önceki anlamlarından daha farklı bir anlamda kullanıyordum, bu da bana her defasında yeni bir şey yaratma olanağını veriyordu.

Böylece *que*ue *de billard*’dan (ıstakanın sapı) Talou’nun kuyruğu (etekleri) yerlerde sürünen elbisesini çıkardım. Bir ıstaka, bazen sahibinin markasını [le chiffre (initiales)] taşır; buradan da Talou’nun söz konusu elbisesinin üzerine işlenmiş sayıyı (chiffre (numdro)] buldum.

Bandes sözcüğüne ekleyecek bir sözcük ararken, iğneyle uğraşma anlamında, onarılan *(faire des reprises* eski kuşakları[19] düşündüm. Ve reprises sözcüğü, (müziksel anlamında)[20] Jeroukka’yı ortaya çıkarmamı sağladı. Talou’nun savaşçılarının söylediği bu kahramanlık destanının müziği kısa bir motifin durmaksızın tekrarlanmasından oluşmaktaydı.

Tebeşir parçası temelinde *blanc* (beyaz) sözcüğüne eklemek için bir sözcük ararken, kâğıdı yapıştıran yapıştırıcı *(colle)* sözcüğünü düşündüm. *“Colle”* sözcüğü (okul argosunda geçtiği anlamıyla) izinsiz bırakma ya da izinsizlik cezası anlamında, beyazın (Carmichael’in) Talou tarafından çarptırıldığı üç saatlik hapis cezasını düşünmemi sağladı.

Billard sözcüğünün alanını terk edip, aynı yöntemi izleyerek devam ettim. Bir sözcük seçiyor, ardından bu sözcüğü “a” edatıyla başka bir sözcüğe bağlıyordum; ve ilk anlamlarından başka bir anlamda düşünülmüş bu iki sözcük, bana yeni bir türetme yapma olanağı veriyordu. (Bundan başka, “a” edatı, az önce anlattığını tamlamaları yapmakta da çok işime yaradı: *queue a chiffre, bandes a reprises, blanc a colle)*. Bu ilk çalışmanın zor olduğunu ve çok zaman aldığını belirtmeliyim.

Size bazı örnekler vereyim:

Palmier sözcüğünü ele aldım ve bu sözcüğü iki ayrı anlamda düşündüm: pasta anlamında ve ağaç anlamında. Pasta anlamını göz önüne alarak, sözcüğü “a” edatıyla yine iki ayrı anlamda alınmaya elverişli başka bir sözcükle birleştirmenin yollarını aradım; böylece (tekrarlıyorum, bu, büyük ve uzun bir çalışmaydı) *palmier* (pasta) *a restauration*’u[21] (pasta servisi yapılan restaurant) elde etlim; diğer yandan bu bana *palmier* (ağaç) *a restauration'u* (taht üzerine bir hükümdarlığın yeniden kurulması) veriyordu. Buradan da hükümdarlığın Talou’nun soyuna geçmesini simgeleyen *Ganimetler Meydanının* kutsal palmiye ağacım buldum.

İşte diğer örnekler:

1- *Roue* (araba tekerleği anlamında)–a caoutchouc[22] (lastik); 2- *roue*

(Tavus-kuşu ya da hindi gibi kabarıp böbürlenen kimse anlamında) *a caoutchouc* (ağaç). İşte, Talou'nun düşmanının cesedi üzerine ayağını koyarak böbürlendiği Ganimetler *Meydanının* kauçuk ağaçlarıyla dolu olması buradan geliyor.

1- *Maison* (büyük yapı, ev) *a espagnolettes*[23] (pencere sürgüsü); 2- maison (egemen sülale anlamında) *a espagnolettes* (küçük İspanyollar) Talou-Yaour soyunun geldiği genç ikiz İspanyol kızlar buradan gelmekte…

1- *Baleine* (memeli deniz hayvanı, balina) *"a ilot* (küçük ada); 2- *baleine* (korse balinası) *a ilote*[24] (eski Spartalı köle); I- *duel (düello) a accolade*[25] (iki hasmın düellodan sonra birbirlerini kucaklayarak barışmaları); *duel* (Grekçe bir fiil zamanı) *a accolade* (noktalama işaretlerinden kaş işareti); 1- mou (sümsük, gevşek kişi) *a raille*[26] (burada kapasitesizliğinden dolayı arkadaşlarının alay ettikleri tembel bir kolejliyi düşündüm); 2– *mou* (mutfak maddesi anlamında kullanırsak, kasaplık hayvanlarda akciğer) *a rail* (demiryolu rayı). Bu son üç isim tamlaması bana, korse balinasından yapılmış, dana akciğerinden raylar üzerinde yuvarlanan ve kaidesinde Grekçe bir fiilin düeline ilişkin bir yazı bulunan Ispartalı köle heykelini verdi.

1- *Revers* (giyişinin tersinin yüze çevrilmesi) *a marguerite*[27] (ters yüz edilmiş bir elbisede düğme yerlerine takılan çiçek); 2- revers (askeri yenilgi) *a Marguerite* (kadın ismi); İşte Marguerite de Faust giysili Yaour tarafından kaybedilen Tez savaşı, buradan gelmekte.

1- *Metier* (meslek) *a* aubes[28] (tan sökümü. gün ağarması). Bunu, gün ağarır ağarmaz uyandırma mesleği olarak düşündüm. 2– *Metier* (dokuma işinde kullanılan bir makina) *a aubes* (su çarkının paletleri). Böylece Tez'e yerleştirilmiş dokuma makinesi ortaya çıktı.

1– *Cercle* (çember) *a rayons*[29] (geometrik çizgiler); 2– *cercle* (kulüp) *a rayons* (zafer ve şan pırıltıları); kıyas kabuletmezlerin kulübü buradan gelir.

1– *Veste* (ceket, giysi) a *Brandebourgs*[30] (düğme yerlerine şerit dikilmesi); 2- *veste* (başarısızlık) *a Brandebourgs*

(Brandebourgs seçmenleri); Juillard konferansı buradan gelir (sözcüğün başarısızlık anlamını kullanmadım).

1– *Panjuet (yer döşemesi) a* chevilles

(ayaktaki topuk çıkıntısı); 2- *parquet* (borsada hükümet görevlisi) *a* chevilîes[31] (dizelerden oluşan); ve böylece buyrukları uyaklı dizeler halinde yazılmak zorunda olan küçük borsa ortaya çıktı.

1– *Etalon* (metre ölçüsü) *a platine* (metal. Metrenin platinden olduğunu anlıyoruz); 2– *etalon* (damızlık aygır) *a platine*[32] (argo dil); buradan da kıyas kabuletmezlerin sahnesinde anlatılan at çıktı.

1- *Dominos* (kukuletalı giyisiler giymiş insanlar) *a reverences*[33] (selamlamalar); 2- dominos (domino oyunundan geliyor) *a reverences* (papazlar); 1- cure (su tedavisi) *a reussite*[34] (iyileşme) 2- *cure* (oturma) *a reussite* (iskambil falı); soytarı Whirling'in bozuk paralarla yaptığı turla ilgili olarak belleğim, başlangıç noktası olarak kullandığım sözcükte beni yanıltıyor; ikinci sözcük *tourbillon* (kasırga) olmalı (une *tourfait en billon– ufak* paralarla yapılan tur). *Tronc* (kiliselerdeki sadaka kutusu) *a ouverture*[35] (para atılan delik); *2–Tronç* (gövde adam) *a ouverture* (operanın açılışı); buradan da Boucharessas'lı orkestra adamı Tancre geldi.

1– *Postillons* (posta arabasına eşlik eden atlı biniciler) *a raccourci*[36] (en kısa yol); 2– *postillons* (konuşurken ağızdan fırlayan tükürük damlacıkları) a *raccourci* (boynu vurulmuş), buradan da cüce Philippo...

1– *Paravent* (paravan, möble) *ajour*[37] (paravan gözü); 2– *paravent* (paravan kullanan kadın) *a jour* (kabul günü); paravan kullanan ve kabul günleri olan Djizme için bundan esinlendim.

1– Natte (kadınların saçlarına yaptıkları örgü) *a cul*[38] (kıç, çok uzun bir saç örgüsü düşünerek); 2– *natte* (hasır dokuma) *a culs* (süs resimleri); Nair'in Djizme'ye verdiği üstü küçük resimlerle dolu hasır.

1– *Favori* (sakal tutamı, favori) *a collet*[39] (giysinin yakası); 2– *favori* (sevgili) *a* collet (tuzak); Djizme'nin sevgilisi Nair'in ayağının tuzağa yakalanması.

Bütün bunların hepsini saymam çok uzun süreceğinden, iki ayrı anlamda kullanılmış iki sözcükten oluşan tamlamalar üzerine kurulmuş bu yaratış işlemiyle ilgili örneklerimi burada noktalıyorum.

Çalışmalarım ilerledikçe yöntem evrim geçirdi ve ben herhangi bir cümle almaya yöneldim, cümleyi parçalara ayırarak içinden imgeler çekiyordum, bir bakıma amaç, bir bilmecenin taslaklarım çıkartmakmış gibi.

Bir örnek vereyim, *Le Poete el la Moresejue* (Şair ve Magripli Kadın) öyküsünün örneği. Burada şarkıdan yararlandım: “J’ai du bon tabac” (İyi cins tütünüm var). İlk dizeden: *“J’ai clu bon tabac dans ma tabaliere”* (Tabakamda iyi cins tütünüm var) şunu çıkardım: *“Jade tube onda aubade en mat a bassa derce”* (Mattaki dalgalı serenat yeşim tüpün üç bas perde aralığı var). Bu ikinci cümleden öykünün başlangıç öğelerinin tümü anımsanacaktır.

Bundan sonra gelen dizeden: “Tu *n’en auras pas”* (sende ondan olmayacak) çıkardığım şu, *“Dune* en *ov a pas”* (Altından kumulun adımları var). Şairin kumlamı üzerindeki ayak izlerini öptüğü. – “*J’en ai du frais el du tout rape*” (hem taze hem de iyice rendelenmiş)’den çıkardığımsa *“Jauna aide oıfraie edile oracle pak*” (Kâhinin ücretinin ödenmesini buyuran akkuyruktu kartala sarı yardım eder). Çin'de geçen bölüm. – “*Mais ce n'est pas pour ton Jichu nez*” (Fakat bu senin hapı yutmuş burnuna yaramaz)’den çıkardığım: *“Mets soııne et bafoue, don riche hume.”* (Yemek zil çalıyor ve alay ediyor, güzel kokan bağışlar.) Schahnidjar’ın kokusunu içine çektiği yemekleri muştulayan yemek zili. Öyküye *“Au Claire de la Lune”* (Ay Işığında) şarkısıyla devam ettim.

I– *“Au clair de la lune mon ami Pierrot”* (Ay ışığında arkadaşım Pierrot);

II– *“Eau glaire de la l’anemone a midi negro.”* (Laleden akan zar salgısı suyu zenci öğlende.) Öğle güneşiyle aydınlanan yeryüzü cennetinde geçen bölüm.

Şarkının diğer dizelerini nasıl kullandığıma gelince, belleğim beni yanıltıyor. Net olarak tek anımsadığım: *“Ma chandelIe* est”nin *(Şamdanım ...dır.)* bana *“Marchande zelee”* (Gayretli tüccar)'yi vermiş olduğu..

İşte geliştirilen yöntemin diğer bir uygulanışı:

1– “*Napoléon premier empereur*” (Napolyon ilk imparator); 2– “*Nappe olle ombre miettes hampe air heure.”* (Masa örtüsü, oley, ekmek kırıntılarının gölgesi, hava saatinin direği.) Buradan, masalara çıkmış İspanyol dansözler ve masa örtüsünde görünen ekmek kırıntıları çıkmıştır – sonra da Cocagne ülkesinin rüzgâr saati: Direk (bayrak direği), hava (rüzgâr).– Conti prensi üzerine olan öyküye gelince, hatırladıklarım çok daha az kesin; bir sözcük başlangıç noktası olabilir ve bu sözcük ortada

yok; yalnızca şu kalmış: 1– “*... a jet continue”* (durmamacasına); 2– “... **a geai Conti nu”* (alakargaya çıplak Conti).

Ne olursa kullanıyordum. Hatta o sıralar kullandığım bazı sözcüklerin hangi anlamda kullanıldığını bilmediğimi belirten bir not her yerde görülebilir, örneğin *“Phonotypia”*, bu bana *“fausse tıole tibia’yı* (yanlış not kaval kemiği) verdi, buradan da Breton Lelgoualch’ı çıkardım.

Hatta ayakkabıcımın adresinden bile yararlandım: “Helistern, *5, place Vendome”* ben bunu “Helice *toume zinc plat se rend dome”* (Pervane çinko tepsiyi döndürüyor yassı tepecik haline geliyor) yaptım. Adresteki beş rakamı rasgele alınmıştır, doğru olduğunu sanmıyorum.

Caran d’Ache’ın albümünde “Biraz sabırlı olun teması üzerine çeşitlemeler” başlıklı bir dizi eğlendirici resim görmüştüm. Bunlardan biri özel bir başlık taşıyordu: “Bakanlığın bekleme odası”; resim bir odacının yanına oturmuş bekleyen zavallı bir adamı gösteriyordu; oldukça uzun bir zamandan beri beklediği yüz ifadesinden anlaşılıyordu. Bundan şunu çıkarttım: 1– *“Patience a antichambrc ministMelle”* (bakanlığın bekleme odasındaki sabır); 2– *“Patience a entiche ambre mine hystérique”* (Amber isterik yüz ifadesi için cila aleti)[40] (yüz ifadesinin ambere doğru atılması, düşkünlük göstermesi...)

Yaşayan *Tablolar,* Victor Hugo’nun II. Napolyon için yazdığı dizelerden kurulmuştur. Fakat belleğimde beni şu an nokta nokta işaretleri koymak zorunda bırakan birçok boşluk var.

1– *Oh revers oh leçon quand l’enfcuıt de cet homme* (Ey yenilgi ey ders bu adamın çocukluğu)

2– *Or effet herse oh le son... selon* (Ya da kilise şamdanı etkisi ey ses...)

1– Eut reçu pour *hochet la couronne de* R*ome* (Aldığında bir oyuncakmışçasına Roma tacını)

2– *Ursule brochet lac Huronne drome* (hippodrome) (Ursula turnabalığı Huronne gölü hipodromu)

1– *Quand on l’eut revetu* d’un *nom qui retentit* (Yankılanan bir ad taktıklarında ona)

2– *Carton hüre oeıffetu...* (Kartondan domuz başı değersiz yumurta)

1– *Quant on eut pour sa soif pose devanı la France* (Susadığında önüne Fransa'yı koyduklarında)

2– *...pourchasse oie rose aide vent...* (...yakala kazı gül rüzgâra yardım eder)

1– *Un vase tout rempli du vin de Vesperence* (Umut şarabıyla dolu bir çanak gibi)

2– s*ept houx rampe Ut* Vesper (yedi çobanpüskülü sahne oku.... Vesper)

"Ontario gölünün büyülenmişleri" ve "Kendi sahnesini yazan Haendel" böyle yazıldı.

İşte belleğimi araştırarak bulduklarım:

1– "Ri*deau cramoisi"* (Koyu kırmızı perdeler) (Barbey d'Aurevilly'nin bir romanının ismi); 2– "Rit *d'ocre a* moisi" (Küflü toprak rengi ayini)

1– "Les *inconsequences de monsieur Drommel"* (Mösyö Drommel'in tutarsızlıkları) (Cherbuliez'nin bir kitabının başlığı); 2– "Raisin *qu'un Celte hanle demon scie Eude Rome elle"* (Üzüm bir Keltlinin düşüp kalktığı baş belası şeytan Eude Rome'dur)

1– *"Charcutier"* (Şarküteri sahibi, domuz kasabı); 2– *"char qu'uty est"* (Do'nun içinde bulunduğu araba)

1– "*Valet de pied"* (Efendisinin ardından giden uşak); 2– "Va *laide pie"* (Git çirkin geveze karı). Bu iki sözcük, şu an unuttuğum başlangıçtaki iki sözcükle "a" edatıyla bağlanmıştı.

Bu işlem sonuç olarak uyağın atasıdır, ilk iki örnekte ses kombinezonlarından ileri gelen umulmadık bir yaratı ortaya çıkar. Bu, esas olarak şiirsel bir işlemdir. Yine de kullanmasını bilmek gerekir. Bilinmesi gereken başka bir şey de, uyaklarla iyi ya da kötü dizeler kurulabileceğidir, bu yöntemle insan iyi ya da kötü işler çıkartabilir.

Locus Solus böyle yazılmıştır. Fakat burada geliştirdiğim yöntemden başka hemen hiçbir şeyden yararlanmadım. Yani, *Impressions d'Afrique*'in sonda saydığım örneklemelerinde olduğu gibi, herhangi bir metnin çözülüşünden bir dizi imge çıkartarak çalışıyordum. Bir keresinde iki farklı anlamda düşünülmüş *demoiselle* sözcüğüyle işlem ilkel biçimiyle ortaya çıktı; yine

de ikinci sözcük kendisini geliştirilmiş işleme bağlayan bir çözülme geçirdi.

1– *Demoiselle* (genç kız) *a pretendant* (talip); 2– *demoiselle* (kaldırımcı tokmağı) *a reitre en dents*

Bu durumda, kendimi şu problemle karşı karşıya buldum: bir kaldırım tokmağıyla bir mozaiğin yapılması. Bu, (Robert Montesquoiou'nın kitaplarım üzerine yaptığı bir incelemede kullandığı bir deyimi kullanarak söylersek) mantıksal olarak çözülmesi söz konusu olan "olgu denklemleri" çeşitlerini oluşturma işleminin özüdür. *(Lotus Solus* üzerine çok sözcük oyunu yapıldı; Lou-focus Solus, Cocus Solus, Blocus Solus, ya da Les batons dans les Ruhrs, Lacus Solus (Pierre Benoit'nın Lac Sale (Kirletilmiş Göl) adlı eseri konusunda), Locus Coolus, Coolus Solus (Romain Coolus'un bir piyesi hakkında), Gugus Solus, Locus Saoulus,[41] vs. Burada takılması gereken isimlerden biri eksiktir ve bana öyle geliyor ki bu da yazılmayı hakediyor, Logicus Soluş.)

Yaman savaşçı (*reitre)* sözcüğüne uygun düşen tüm sözcükleri talip *(pretendant)* sözcüğüne eklediğimi biliyorum, fakat yalnızca ilkini anımsıyorum: *prdendant refuse* (geri çevrilmiş talip), ki ben bunu *reve use* (yıpranmış düş); yani savaşçının düşü yaptım.

La Vue (görüş) adlı kitabımda yer alan Kaynak başlıklı şiirimin birçok dizesinden yararlandığımı da anımsıyorum. Fakat belleğimde kesin olarak yalnızca şu kaldı:

Elle *commence tot* su *lournee asticole*
Aile coma.... Saturne Elastique hotte
A vec un parti pris de rudesse ses gens
Ave cote part lype rit des rues d'essai sauge. En
Type des rues d'essaie sauge
Qui *tous seraient Qui* toux sert[42]

Horoz Mopsus'un bölümünde: kanatlı (kanatlı horoz) koma (komaya girmiş gibi kıpırtısız); Satume (Satürn'le iletişim halinde olmak; sonra elastik küfe, ave; sonra Noel'in evinde Faustine'e bir adaçayı çiçeği sunarak bir kahkaha patlatan Mopsus.

"L'ai *je eu,* (o benimdi), *l'ai je* (o benim), *l'aurai je* (o benim olacak) yazılarıyla işlenmiş yüksük *(de) deluge* (tufan) (de *l'eusje)* (yüksük

benimdi) sözcüğünden geliyor. Buraya *“l’eusje”* yerine, *de Veus je’ün* işlemin görünmesini engelleyeceğinden korkarak, *“l'ai–je* eu”–yû (o benimdi) koydum.

*Locııs Solus’*le ilgili başka bir şey hatırlamıyorum.

Söylediğim gibi, iki kitabım. *L’etoile au Front* ve *La Poussiere de Soleils* aynı bu işlemle kuruldular. *L’Eloile au Front’*da özellikle anımsadığım. Papa Saint–Jules’un bölümü için, *“singulier”* (tekil) ve “pluriel” (çoğul) sözcüklerinin bana *“Sainl–Jules”* ve *“pelur”* sözcüklerini verdikleri. (Bunun dışında, kâğıtlarım arasında *L’Etoile au Front* ve *La Poussitre de* Soleds’i yazma biçimimin kolay anlaşılır bir açıklamasının yer aldığı birkaç sayfa bulunabilir. Bunun yanı sıra *Locus* Solus’den hemen sonra yazılmaya başlanan ve 1914 seferberliğiyle yarım kalan özellikle Voltaire ve ateşböcekleriyle dolu bir yer hakkında yazılmış bir bölüm de bulunabilir; bu elyazması yayımlanmayı hak ediyor belki de.)

Kuşku yok ki diğer kitaplarım: *La Doublure*, La Vue ve Noıı*velles Impıessions d’AJrique* bu işleme kesinkes yabancıdır.

Yapımı Lemerre, 6, rue de Bergers’de gerçekleştirilen bir kitap başlangıcı yine aynı yöntemle yazılmıştır. (Tiyatro için, Küba’da geçen bir öykü).

Yönteme yabancı olan, şiirlerdir. “*L’Inconsolable*” (Avutulamayan) ve *“Teles de earton du Camaval de Nice”* (Nice karnavalının mukavva kafaları), 12 Temmuz 1897’de Gaulois’da yayımlanmış olan *“Mon Ame”* (Ruhum) şiirleri gibi.

“La Doublure” kitabı ile *“Chiquenaude”* öyküsü arasında bir ilişki aramak yanlıştır, çünkü gerçekte aralarında hiçbir ilişki yoktur.

Burada, on dokuz yaşında *La Doublure’ü* yazarken geçirdiğim garip bir krize işaret etmek isterim. Birkaç ay boyunca olağanüstü yoğunlukta, evrensel bir zafer hissi duydum. Uzun yıllar boyunca beni tedavi eden doktor Pierre Janet, “*Bunalımdan Esrimeye”* adlı eserinin ilk cildinde bu krizin tanımını yapmıştır (sayfa 132 ve devamı); beni Martial (savaşçı) adı altında anlatmıştır, bu ismi *Locus Solus’ün* savaşçı Canıerel’i yüzünden seçmişti.

Bu notlarda yapmak istediğim bir başka şey de Jules Verne’nin o sonsuz dehasına olan saygılarımı sunmaktır...

Ona karşı hayranlığım sınırsız.

Dünyanın Merkezine Yolculuk’un, *Balonda Beş Haftalık Seyahat*'in. *Denizaltında Yirmibin Fersah*’ın, Aya Seyahat’in, *Ayın Çevresinde*’nin, *Esrarlı Ada*’nın, *Hector Servadac’ın* bazı sayfalarında, Jules Verne, insan dilinin ulaşabileceği en yüksek doruklara yükseltmiştir kendisini.

Amiens’de askerliğimi yaparken, bir kez, onun tarafından kabul edilme ve pek çok ölümsüz eser yazmış olan o eli sıkma mutluluğuna erişmiştim.

Ey kıyas kabul etmez usta, bütün yaşamım boyunca durmaksızın yazdıklarımızı okumakla geçirdiğim o yüce saatler için şükürler olsun size.

Oldukça garip bir olgudan da bahsetmeliyim size burada. Çok yolculuk ettim. Özellikle 1920-21 yılları arasında Hindistan. Avustralya, Yeni Zelanda, Pasifik lakım adaları, Çin, Japonya ve Amerika’yı kapsayan bir dünya turu yaptım. (Bu yolculuk sırasında Pierre Loti’nin hayranlık verici kitabının birkaç kişiliğini tanıma fırsatı bulduğum Haiti'de oldukça uzun bir mola verdim.) Avrupa’nın belli başlı ülkelerini, Mısır’ı ve Afrika’nın bütün kuzeyini zaten biliyordum. Ön Asya’yı, İstanbul’u ve İran’ı da daha sonraları gezdim. Bütün bu yolculuklardan, kitaplarım için hiçbir zaman hiçbir şey çıkarmadım. Bende imgelemin her şey olduğunu göstermesi açısından bu noktanın vurgulanması gerektiği görüşündeyim.

Birkaç kısa biyografik not bu uğraşıyı tamamlayacak.

Öz kız kardeşimle birlikte büyütüldüm, o daha sonra Elchingen düşesi, ardından, 21 Kasım 1928’de eniştemin ağabeyi Moskowa Prensi Napoléon Ney’in ardında hiç çocuk bırakmadan öldüğü tarihten itibaren de Prenses Moskowa olmuştur. Eniştemin ağabeyi Moskowa Prensi doğrudan Kral Joseph ve Lucien Bonaparte’ın soyundan gelen S.A.I. prensesi Eugenie Bonaparte ile evlenmişti. Şaşırtıcı olgu: İmparatorluğun hemen hemen bütün isimleri eniştemin ailesinde birleşmişti: üvey erkek kardeşi Essling prensi ve Rivoli düküydü, ablası Napoli tahtının davacısı S.A. prensi Murat’la evliydi; kız kardeşleri prenses Eugene Murat, Camastra düşesi, Albufera düşesi ve Fezensac düşesiydi. Üstelik, yeğenim, tek mirasçı Elchingen dükü ve geleceğin Moskowa prensi Michel Ney, 26 Şubat 1931’de anne tarafından Ferdinand de Lesseps’in torunu, Napoléon III ile İmparatoriçe Eugenie’nin yeğen kızı olan Mademoiselle Helene La Caze ile

evlendi. Düğün töreninde Prens Murat'la beraber şahitlik yaptık.

Ağabeyimiz Georges 1901'de öldü, biz daha çocukken o hemen hemen genç bir adamdı.

Çocukluğuma dair çok güzel anılarım vardır. Diyebilirim ki onda kusursuz bir mutlulukla dolu nice yıllar yaşadım.

Annem müziğe tapardı ve beni bu sanat için yetenekli bularak, bana, 13 yaşımda, babamdan gelen ufak bir direnişe karşı bir zafer kazanarak konservatuara gitmek için liseyi terk ettirdi.

Louis Diemer'in piyano sınıfına girdim ve ilk önce bir ikincilik sonra da bir birincilik ödülü aldım.

16 yaşına doğru, sözlerini kendi yazdığım melodiler bestelemeye başladım. Dizeler her zaman çok kolay geliyordu, fakat müzik direniyordu. Bir gün, 17 yaşında, şiir yazmaktan başka bir şey yapmamacasına müziği terk etmeye karar verdim; yeteneğim kendi yolunu seçmişti.

Bu andan başlayarak bir çalışma ateşi sardı beni. Aylar boyunca, adeta gece gündüz çalışıyordum, bu çalışmanın sonunda, oluşu Pierre Janet'nin tarif ettiği krizle çakışan *La Doublure*'ü yazdım.

10 Haziran 1897'de *La Doublure* çıktığı zaman, başarısızlığı, korkunç şiddetli bir şok geçirmeme neden oldu. Zaferin inanılmaz doruklarının yükseğinden fırlatılıp yere atılmışım gibi bir izlenime kapılmıştım. Bu sarsıntı bende, bütün vücudun kırmızılaşmasıyla kendini gösteren bir çeşit deri hastalığı başlatacak kadar ileri gitti, öyle ki annem kızamık olduğumu sanarak beni aile doktorumuza muayene ettirdi. Bu şokun sonucunda meydana gelen korkunç bir sinir hastalığından uzun süre çok çektim.

Yeniden çalışmaya koyuldum, fakat o büyük sürmenaj krizinde olduğundan çok daha temkinli bir biçimde. Birkaç yıl boyunca bu çalışma araştırma mahiyetinde oldu. Eserlerimden hiçbiri beni tatmin etmiyordu, yalnızca, 1900'lere doğru yayımladığım *Chiquenaude* bunun dışındaydı.

Yirmi beş yaşında *La Vue*'yü yazdım. Bu şiir *Gaulois du Di*manche'da yayımlandı ve bazı okumuşlarca fark edildi. Sire de Vergy'de, Varietetes'de oynanan bir operette, ona bir anıştırmada bile bulunuldu: kişilerden biri, hangisi olduğunu unuttum. Eve La Valliere'in getirdiği bir hokka kalemine

bakıyordu, Tolbiac savaşını simgeleyen bir görünüm.

La Vue’den sonra, *Concert et la* Source'u (Konser ve kaynak) yazdım, ardından yeniden birçok seneler süren araştırma süreci geldi, bu yıllar boyunca yalnızca (Gaulois du Dimanche’da) *L’lnconsolable* ile *Tetes de Cartan du Carnaval de Nice*’i yayımladım. Bu araştırma bana işkence etkisi yapmadan yürümüyordu. Bazen özlemini çektiğim sanatın duyumlarını kendime vermeyi başaramadığımı hissederek, aşırı bir istekten gelen öfke nöbetleriyle yerlerde kıvranacak duruma geliyordum. Sonunda otuz yaşına doğru, konuştuğum sözcüklerin kombinezonlarıyla sesimi bulduğum izlenimine kapıldım. *Nanem*'u, *Une Page du Folklora Breton*’u sonra da *Impressions d’Afrique*'i yazdım.

Impressions d’Afrique, *Gaulois du Dimanche*'da bölüm bölüm yayımlandı ve hemen hiç fark edilmeden geçip gitti.

Aynı şekilde, bu eser kitapçılarda satılmaya başlandığı zaman da kimse aldırmadı. Yalnızca, bir kopyasını göndermiş olduğum, Edmond Rostand onu ilk kez anladı, büyük bir ilgi duydu, ondan herkese bahsetti ve hatta işi yakınlarına yüksek sesle bölümler okumaya kadar vardırdı. Bana sık sık “Kitabınızdan uyarlanacak bir piyes ne kadar olağanüstü bir şey olurdu,” diyordu. Bu sözler beni etkiledi. Ayrıca anlaşılmamış olmanın acısını çekiyor ve izleyiciye tiyatroyla kitapla olduğundan çok daha kolayca ulaşabileceğimi düşünüyordum.

Böylece *Impressions d’Afrique*’den uyarladığım bir piyesi önce Femina sonra Antoine tiyatrolarında sahneye koydum. Sonuç başarısızlıktan da büyüklü, koca bir yıkımdı. Bana deli gözüyle baktılar; aktörleri taklit ettiler, sahneye bozuk paralar attılar, yönetmene protesto mektupları gönderildi. Belçika’ya, Hollanda’ya ve kuzey Fransa’ya yapılan bir turne de daha mutluluk verici sonuçlar getirmedi. O sıralar *Locus Solus'ü* yazıyordum. *Impressions d’Afrique* gibi eser bölüm bölüm *Gaulois du Dimanche’da* yayımlandı ve aynı şekilde, o da hemen hemen hiç fark edilmeden geçip gitti.

Kitapçılarda sonuç sıfır.

Yeniden, tiyatroya koşmak arzusuna kapıldım ve Pierre Frondaie’den *Locus* Solus’den bir piyes yapmasını istedim, bu kez büyük bir lüks içinde

Antoine tiyatrosunda sahnelenecekti oyun.

Prömiyerde tarif edilmez bir kargaşa çıktı. Tam bir savaş oldu, çünkü bu kez, salondakilerin ezici çoğunluğu bana karşı olsa da en azından bir grup, çok ateşli taraftara sahiptim.

Olayın yankısı çok büyük oldu, öyle ki bir gün içinde üne kavuşmuştum.

Fakat bu bir başarı olmaktan çok bir skandaldı. Çünkü bahsettiğim olumlu grup dışında, herkes bana karşı kışkırtılmıştı.

Bir gazetecinin deyimiyle bu, “dolmakalemlerin sonuydu”. Yeniden beni deli, yutturmacı yerine koydular; bütün eleştirmenler öfke çığlıkları atıyordu.

Fakat en sonunda bir sonuç alınmıştı: eserlerimden birinin başlığı ünlü olmuştu. O sene bütün tiyatro dergilerinde *Locııs* Solus’den bir sahne vardı ve iki tanesi de başlıktan esinlenmişlerdi: *Cocus Solus* (ki benim oyunumdan daha iyi bir sonuç alarak, yüz temsil sınırını geçti) ve Blocus Solus ya da Les Batons *dans les Rııhrs.*

İzleyicinin anlayışsızlığının belki de şu ana dek tiyatroya kitapların uyarlanması dışında başka hiçbir şey sunmamış olmam olgusundan kaynaklandığını düşünerek, yalnızca sahne için özel bir eser yazmaya karar verdim.

Vaedeville’de sahneleyeceğim *L’Etoile au Front*’u yazdım. Yeniden kargaşa, yeniden kavga, fakat taraftarlarım bu kez çok daha fazla sayıdaydı. Üçüncü perdede köpürme öyle bir noktaya geldi ki, sahnenin ortasında, perdeyi indirip, bir zaman açmamak gerekti.

İkinci perdede, hasımlarımdan biri alkışlayanlara bağırdı: *“Alkışlayın bakalım tokatlıklar...”*, Robert Desnos ona cevap verdi:

“Biz *tokadız,* siz *de yanaksınız.”* Bu sözler bayağı sükse yaptı ve gazetelerde yazıldı. (Eğlendirici not: *“Nous sommes la claque et vous ites la joue”* (Biz tokadız, siz yanaksınız) cümlesinde l harfi ile j harfinin yerini değiştirerek, cümleyi şu hale getirdim. **Nous sommes la claque el* vous *etes jaloux*” (Biz tokadız, siz kıskançsınız), bu cümle doğruluktan pek de uzak olmadı kuşkusuz.)

Bu defa da eleştiriler zincirden boşanmış gibiydi ve, tabii, her zamanki gibi

yine delilikten ve yutturmacılıktan bahsedildi. Oyunun adını *“L'Araignte* sous *lefronl”* (Alnın altındaki örümcek) koydular ve gazeteciler piyeslerimi ciddi ciddi mi yazdığımı yoksa amacımın milletle dalga geçmek mi olduğunu öğrenmek için oyuncularımı sorguya çektiler. Oyunun gösterimlerinden birinin sonunda bir grup öğrencinin beni yuhalamak için pusu kurup, bir süre çıkışımı gözlediklerini öğrendim.

Bu sırada taraftarlarımın sayısı da durmadan yükseliyordu.

L’Etoile au Front’dan sonra Porte Saint–Martin’de sahneleyeceğim *La Poussitre de Soleils*’i yazdım. Prömiyer için yerler ayarlandı ve kalabalık müthiş oldu. Çoğu, yalnızca heyecanlı bir oturuma tanık olmak ve bu oturumda kendi rollerini oynama zevkini tatmak için gelmişlerdi. O sıralar gösteri sakin geçti. Bununla birlikle bir kez, düşmanca bir gösterinin başında, taraftarlarımdan biri bağırdı: “Susun, aptallar!”

Oyun anlaşılmadı ve bazı yakın istisnalar dışında, basının makaleleri tiksinti vericiydi.

Kısa bir süre sonra, Renaissance’da verilen bir dizi gösteri ise hiç sevindirici geçmedi. Perde indiği zaman insanlar alaylı alaylı “yazar... yazar...” diye bağırıyorlardı. Öte yandan, her defasında, her gösteride bana katılan, beni benimseyen yeni insanlar görüyordum.

L’Etoile au Front’u ve *La Poussitre de Soleils*’i yazmak için 1915’te yazmaya başladığım manzum bir eseri yarım bırakmıştım. O sıralar kendimi uzun bir zamandır terk ettiğim şiire vermiştim, söz konusu uğraş, 1928’de tamamlayacağım *Nouvelles Impıessiotıs d’Afnque*’den başkası değildi.

Gerçekten de bu türden bir manzumenin yazılmasının ne kadar zaman gerektirdiğini tahmin etmek çok zordur.

Bu konuda bir fikir vermeyi deneyeceğim. *Les* Nouvelles *Irnpressions d’Afrique* betimleyici bir bölümü içinde barındırmalıydı. Minüskül bir cep dürbünü *(lorgnette–pendelogue)* vardı, bu dürbünün göze takılmak için yapılmış her bir borusu iki milimetre genişliğindeydi ve bir fotoğrafı cama yansıtıyordu, bir tanesi Kahire pazarının görüntüsünü, diğeri Louqsor rıhtımının görüntüsünü yansıtmaktaydı.

Bu iki fotoğrafın betimlemesini yaptım. (Sonuçta ortaya çıkan, *La Vue* adlı

şiirimin tam anlamıyla yeniden başlamasıydı.)

İlk çalışma tamamlandığında, eseri, dizeler haline getirerek düzenlemek için baştan aldım.

Fakat bir süre sonra bu dizeleştirme işlemine bütün bir yaşamın yetmeyeceğine kanaat getirdim ve bu amacın peşinde koşmaktan vazgeçtim. Bu çalışma bütünüyle beş yılımı aldı. Kâğıtlarım arasından elyazmaları bulunup çıkartılırsa, belki bu halleriyle bazı okuyucularımın ilgisini çekebilirler.

Eğer 1915 kışından 1928 sonbaharına kadar geçen on üç buçuk yıldan bahsettiğim beş yılı çıkartırsam, okuyucuya sunduğum haliyle *Les Nouvelles Impressions d'Afrique'*in yazılmasının yedi yılıma mal olduğunu görüyorum ve bu zaman *L'Etoilc* ou *Frotıc* ile *La Poussiire de Soleils'i* yazmak için harcadığım zamandan çok daha büyüktür.

Bu yazıyı noktalarken, eserlerimin hemen hemen genel olarak karşılaştığı düşmanca bir anlayışsızlıktan dolayı hissettiğim acı duyguya geri dönmek isterim.

(Impressions d'Afrique'in ilk baskısının tükenmesi için yirmi bir yılı aşkın bir zaman gerekmiştir.)

Piyano eşliğinde şarkı söylediğim ve en çok da aktörlerin ve şunun bunun taklitlerini yaptığım zamanların dışında başarı duygusunu gerçekten hiç tatmadım. Fakat bu işleri yaparken, başarım, en azından çok büyük ve oybirliğiyle olmuştur. Ve artık daha iyi bir beklentim olmadığından, kitaplarım konusunda belki öldükten sonra bir parlama gösteririm umuduna sığınıyorum.

Gergedan, çev. Zeynep Küpüşoğlu, Ağustos 1987, no: 6

Vladimir Mayakovski
(1893-1930)

Şiir, opera, tiyatro, düzyazı gibi birbirinden faklı türleri, coşkulu ve etkileyici bir biçimde kaynaştıran Rus Gelecekçiliği'nin 20. yüzyıl başlarındaki en çarpıcı üyelerindendi. Son derece önemsediği çağdaşı Yesenin'in (1895–1925) intiharı ve ardında bıraktığı şiirden yola çıkarak yazdığı “Sen Gittin Diyorlar...” şiiri ve bu şiirin yazım sürecini çözümlediği “Şiir Nasıl Yazılır?”sa, Mayakovski'nin de Devrim'in dönüştüğü şey sonrasındaki intiharıyla büründüğü trajik içerikten bağımsız olarak da önemli bir metindir.

Ayrılık Şiiri

Hoşçakal, dostum, hoşçakal mutluluklar.
Sevgili dostum, yüreğimde yaşayacak anın.
Sonunda ayrılmak yazgısı olsa da insanın.
Hoşçakal dediğimiz gibi buluşmak da var.

Hoşçakal, dostum, el sıkışmadan, suskunlukla.
Sakın üzülme, nedir bu gözlerindeki hüzün?
Şu yaşamda yeni bir şey değil ki ölüm.
Ama pek öyle yeni sayılmaz yaşamak da.

Sergey Yeşertin, 1925
çev. Yurdanur Salman

Sergey Yesenin’e

Sen gittin,
diyorlar,
  yukarlarda bir dünyaya.

Sonsuzlaşma –
Uçuyorsun,
  parıldayan yıldızlara çarparak.
Ne borç var artık bize,
  içki ne de
Ayılma.
Hayır. Yesenin,
  oh
  çekmek değil benim istediğim.
Görüyorum ben
  kesik bileklerinle sendeleyişini
Ve alayla değil
acıyla
   düğümleniyor yüreğim
Görüyorum
bir kemik çuvalı gibi
  yere atışım gövdeni.
– Dur! diyorum.
Bırak!
   Delirdin mi sen?
Sürer mi ölümü
hiç insan
  tebeşir tozu gibi
   yanaklarına?
Sen ki çok daha
iyi verirdin ölüme
  ağzının payını herkesten.
Yeryüzünde başka
kimsede olmayan
  o efece konuşmanla.
Niçin?
Nedeni ne?
  Donup kalıyorum şaşkınlıktan.
Homurdanıyor eleştirmenler:
  – Bizce, bunun asıl nedeni
Şu...

ya da bu...
ama daha çok,
kopmak toplumdan,
Çok fazla bira
ya da şarapla kafayı çekmesi.
Başka deyişle
satsaydın
Bohemleri
işçi sınıfına, diyorlar
Sınıf bilincin olsaydı,
bak, bu gelmezdi başına.
Oysa işçiler de
kvastan sert içkilerle
kafayı çekiyorlar.
O sınıf da içerek
güzelce sıçıyor kendi ağzına.
Başka deyişle
Parti'den biri
denetleseydi seni
Sağlansaydı böylece
asıl önemi
içeriğe vermen
Yazardın o zaman
her gün
o dizelerin
yüzlercesini
Uzun uzun
ve sıkıcı
Doronin'de gördüğümüz türden.
Ama bence
böylesi bir deliliğin içine düşseydin
Sen çok daha önce
son verirdin
yaşamına.
Votkadan gitmek daha iyidir
inan bana

Böylesi sıkıntıdan boğulmaktansa.
Hiçbir zaman söyleyemeyecekler
nedenini bize
seni yitirişimizin.
Şuracıkta duran
çakı mı, yoksa ip mi?
Ama bulunsaydı
mürekkebi, elbette,
Angleterre otelinin.
Damarlarını kesmen
ve ölüp gitmen
gerekmezdi.
Sana öykünenler çıldırdılar sevinçten:
bir daha, bir daha!
Neredeyse bir yığın insan
zıvanadan çıkıp
öldürdü kendini.
Neden çoğaltmak
intiharları
böyle sayıca?
Daha kolay değil mi
mürekkeple doldurmak
otellerde şişeleri!
Sonsuza dek
kilitlendi artık dilin
arkasında dişlerinin.
Benim bu bilmecemsi sözlerim
yersiz
bir bilgiçlik sayılmamalı
Halkımız,
yaratıcısı ve yaşatıcısı o güzel dilimizin,
Yitirdi ölümünle
yansılı sesler üreten
en coşkulu çırağını.
Ve o herifler taşıyıp duruyorlar
ölü şiir döküntülerini

Geçmiş,
gömülmüş ölülerden
hemen hiçbir yeniliği olmayan.
Üst üste yığıyorlar
tatsız uyaklarını
mezara toprak atar gibi: daha beterlerini
Onurlandırmak için oğlunu
Esin Perisi'nin bile
işine yaramayacak olan.
Sana yaraşacak
bir anıt
henüz dökülmedi.
Hani nerde o anıt,
dövülmüş tunçtan
ya da yontulmuş mermerden?
Oysa çoktan doldurdular
yığın yığın
parmaklıklarının dibini
Çöplerle,
adama sözcüklerinden, anılardan,
o bok püsür şeylerden.
Adın
hıçkırıklarla birlikte doldurdu mendilleri.
Sözcüklerini
geveleyip duruyor Sobinov ağzında
Kıvrılıp oturmuş da
altına suyu çekilmiş bir kayın ağacının –
'Hiçbir şey söyleme,
ah dostum,
içini de çekme, ne olursun.'
Ah,
sen onu kim bilir nasıl alaya alırdın,
Şu Leonid Lohengrinski'yi,
baş belası, Tanrı'nın!
Ortalığı kim bilir
nasıl da ayağa kaldırırdın:

‘İzin veremem
 şiirsel gargaralarına
  anıran eşeklerin!’ –
Sağır ederdin kulaklarını
 üç ayaklı ıslıklarınla, sonra,
Yazdıklarının hepsini
 kıçlarına sokmalarını söylerdin.
Harcardın bozuk para gibi
 o yeteneksiz heriflerin hepsini,
Doldururdun
   smokin ceketlerinin
  kara yelkenlerini,
Öyle ki savrulurdu
 sağa sola
 Kogan gibileri,
Süngûleyerek
 sivri bıyıklarıyla
  gelip geçenleri.
Oysa bu arada
 sayısı hiç de azalmadı
  bu serserilerin.
Çok zorlu bir iş
 onları sayıca geride bırakmak.
Yaşam
yepyeni bir biçimde
 yeniden kurulacak.
İşte o zaman
yepyeni şarkılar söylenmeye başlayacak.
Böyle bir çağda
ağırlaşıyor sorunları
 kalemin,
İyi ama, gösterin bana
 siz ey zavallı
 hortlaklar sürüsü, hadi
Nerede görülmüştür
 ve ne zaman

yüce bir kişinin.
Dikenli yolları bırakıp da
gül bahçelerini seçtiği?
Sözcükler
yönlendirir
insanoğlunun güçlerini.
Yürüyün!
Arkamızda
zaman patlasın
bir mayın gibi.
Bizim geçmişe sunacağımız
yalnızca
bukleleri
Rüzgârda
geriye savrulan saçlarımızın.
Eğlenceye ayrılacak yeri yok
gezegenimizin.
Yarınlardan
koparıp
almalıdır mutluluğu
insan.
Şu yaşamda
en kolay iştir ölmek.
Asıl güç olan
yepyeni bir yaşama
başlamak.

1926

Çev. Yurdanur Salman

Şiir Nasıl Yazılır?

(...) II.

Son şiirlerim arasında bence en etkileyici olanı "Sergey Yesenin'e" adlı şiirimdir.

Bu şiiri bastırmak için bir gazete ya da yayıncı aramam gerekmedi; yayımlanmadan önce şiirin kopyaları yayıncıdan gizlice kaçırılarak elden ele dolaştı ve bir taşra gazetesinde yayımlandı; dinleyiciler şiiri benim kendilerine okumamı istiyorlardı; ben şiiri okurken çıt çıkmıyordu; sonra ellerini heyecanla ovuşturarak bana koşuyorlardı; şiirin yayımlandığı gün gelen eleştiriler sövgüyle övgü karışımı bir şeydi.

Bu şiir nasıl ortaya çıkmıştı?

Yesenin'i uzun süre tanımıştım; tam on iki yıl.

Onunla ilk tanıştığımızda ayağında çarıklar, üzerinde küçük, haç gibi bir şeyler dikilmiş bir köylü gömleği vardı. Bu tanışma Leningrad'ın en güzel evlerinden birinde oldu. Gerçek bir köylünün (süslenmeye özenenlerin tersine) kılığını bir çift çizme ve ceketle değiştirmeye can attığını bildiğimden Yesenin'e pek güvenemedim. Bana kostümler içinde bir opera oyuncusu ya da bir terzi mankeniymiş gibi geldi. Çok iyi karşılanan şiirler yazdığını, bir çift çizme alacak parasının olduğunu bildiğimden daha da garip göründü onun bu kılığı bana.

Bir zamanlar ben de sarı bir Fütürist ceket giyen –ama sonra bundan vazgeçen– biri olduğumdan kendime Yesenin'in kılığı üzerine ciddi sorular sormaya başladım.

"Ne bu halin, reklam mı yapıyorsun?"

Yesenin bana çok uzaklardan yankılanan bir sesle yanıt verdi. Şöyle bir şey:

> "Biz köy insanları, sizin bu garip davranışlarınıza yabancıyız. Biz sizin …………… dediğiniz …………… bizim kendimizin eski, köklü, kırsal …………… "

Onun yazdığı çok başarılı, çok kırsal havalı şiirler o zamanlar biz Fütüristler'e çok ters geliyordu doğal olarak.

Ama ne olursa olsun çok hoş, çok eğlenceli bir adamdı Yesenin.

Ayrılırken takılarak:

“Bahse girerim bu çarıklardan, bu züppelikten vazgeçeceksin bir gün!” dedim.

Yesenin kendini içtenlikle savundu. Kluyev,[43] kendini savunacak gücü ya da isteği olmayan kararsız kızına kanat geren endişeli bir ana gibi yatıştırarak bir kıyıya çekti onu.

Yesenin’le bir karşılaşma daha. Devrim’den sonra Gorki’nin evinde bir kez daha gördüm onu.[44] Doğuştan getirdiğim patavatsızlığımla birden bağırdım:

“Bahsi ben kazandım Yesenin; bak ceket giymişsin, kravat takıyorsun!”

Yesenin çok kızdı; bu kızgınlığın acısını başka birisinden çıkarmak için yanımdan uzaklaştı.

Sonra Yesenin’in şiirlerine rastlamaya başladım; bunları sevmekten kendimi alamıyordum; örneğin:

Sevgili, sevgili gülünç palyaçom benim... vb.

Bir çandır gökyüzü, tokmağı da ay… vb.

Yesenin mitleşmiş, idealize edilmiş köyünden koptu, ama elbette bazı geri dönüşlerle koptu, örneğin:

Sevgili anavatanım benim
Ben bir Bolşeviğim....

gibi şiirlerle ineklere övgü şiirleri yan yana çıkıyordu. Yesenin’in istediği Marks anıtı değil, bir inek anıtı yaratmaktı. Süt veren bir inek değildi bu; boynuzlarıyla lokomotif iten ineğin anıtıydı.

Çevresinde türeyen tüm İmgeciler için onu sorumlu tuttuğumuzdan sık sık boğaz boğaza gelmişizdir Yesenin’le.

Sonra Yesenin Amerika’ya, başka ülkelere gitti; yepyeni bir şeyin özlemiyle dolu olarak geri döndü. Ne yazık ki o dönemde onun adına şiirden çok polis kayıtlarında rastlar olduk. Şiirin sağlam işçilerinin saflarından çabucak, hiç düşünmeden ayrılıverdi Yesenin. (Bir şairde bulunması gereken en az düzeydeki sağlamlıktan söz ediyorum burada).

O günlerde Yesenin’e birkaç kez daha rastladım; karşılaşmalarımızın hepsi duygulu oldu; en küçük bir uyuşmazlık yoktu aramızda.

Yesenin’in lmgecilik’ten[45] V.A.P.P.'a[46] yükselişini sevinçle izledim. Başkalarının çalışmalarından ilgiyle söz ediyordu. Bu, (kendine aşırı hayran) Yesenin’de yeni bir tutumdu; Devrimle ve Proletarya’yla organik bütünlük içinde olan, ileriye dönük yüce, umut dolu bir yol tutan tüm şairleri kıskanırdı Yesenin.

Yesenin’in şiirlerindeki huysuzluğun, kendisinden memnun olmamasının, bunların içkiye düşkünlük, çevresindekilerle ters ve hasta ilişkiler biçiminde ortaya dökülmesinin temelinde yatan şey bu kıskançlıktı bence.

Son günlerinde Yesenin bizlere, LEF grubuna bile açıkça yakınlık gösteriyordu: Aseyev’e[47] gidiyor, bana telefon ediyor ya da bazen kendisi çıkıp geliyordu.

Kendini bırakmış, biraz şişmanlamıştı; gene de üstünde Yesenin’e yaraşır bir incelik vardı.

Onunla son karşılaşmam, üzerimde unutulmaz, acılı bir etki bıraktı. Devlet Basımevi’nin veznesinde bana doğru koşarak bir adam geliyordu: Yüzü şişmiş, kravatı çarpılmıştı; mısır sarısı bukleli saçlarına takılıp kalan şapkası başından kayacakmış gibi duruyordu. Ondan ve yanındaki iki kuşkulu (hiç değilse bana her zaman kuşkulu görünen) arkadaşlarından leş gibi içki kokusu yayılıyordu. Yesenin’i tanımakta gerçekten büyük güçlük çektim. Hemen oracıkta, ayaküstü yapılıveren çağrıdan yakamı kurtarmam epeyce güç oldu; gidip onlarla birlikte içmemi istiyor, bu çağrıyı on rublelik kalın para destelerini sallayarak üsteliyorlardı. Bu acıklı sahneyi bütün gün kafamdan atamadım. O akşam elbette Yesenin için bir şeyler yapmamız gerek diye uzun uzun konuştuk arkadaşlarla (ne yazık ki böyle durumlarda kimse konuşmaktan öte bir şey yapmıyor). Arkadaşlarım ve ben, Yesenin’in “çevresini” lanetledik; Yesenin’i seven dostlarının ona bakacağına kendimizi inandırarak dağıldık.

Ama hiç de öyle olmadı. Yesenin’in yaşamı çok acı bitti; insan için böylesi her zaman acıdır. Gene de bana hem doğal, hem de mantıklı geldi olanlar. Haberi gece duydum; ne denli yoğun olursa olsun, acım sabaha dek biraz azalır diyordum, oysa sabah gazetede intihar şiirini okudum:

Şu yaşamda yeni bir şey değil ölmek.
Ama o kadar yeni sayılmaz yaşamak da.

Bu dizelerden sonra, Yesenin’in ölümü edebiyata bir gerçek olarak kazıldı.[48]

Bu güçlü dizelerin, yalnızca bu iki şiir dizesinin, birçok güvensiz insanı iple ya da tabancayla intihara sürükleyeceği besbelliydi.

Gazetelerde sıra sıra çözümlemeler, dizi dizi yazılar çıksa da bu dizelerin yarattığı etki silinemedi.

İnsan bu dizelere ancak gene *dizelerle* karşı koyabilir.

Bu yüzden toplum, Sovyet şairlerinden Yesenin üzerine bir şiir yazmalarını bekliyordu. Bu istek olağanüstü bir önem ve ivedilik taşıyordu, –çünkü Yesenin’in dizeleri hızla, amansız bir biçimde etkisini göstermeye başlamıştı. Şairlerin çoğu toplumun bu isteğine uydular. Ama ne yazılabilirdi? Nasıl yazılmalıydı?

Şiirler yayınlandı; yazılar, anılar, denemeler, giderek oyunlar bile yazıldı. Benim kanımca, Yesenin üzerine yazılanların yüzde doksan dokuzu boş şeylerdir, içi boş yalanlardır.

Yesenin’in dostlarının ona yazdığı şiirler fasaryadan başka bir şey değildir. Onların Yesenin’e karşı edindikleri tutuma bakarak da kolayca anlayabilirsiniz bunu: Aileden biriymiş gibi “Seryozha” diye seslenirler ona (Bezimenski de bu yakışıksız sözcüğe takılıp kalmıştır).[49] Edebiyatta gerçek olarak “Seryozha” diye birisi yoktur. Bir şair –Sergey Yesenin– vardır. Lütfen Ondan söz edelim, edeceksek. Aşırı bir kişisel yakınlık gösteren “Seryozha” adının kullanılması, toplumun buyruğunu, bu buyruğu özetleme çabalarını anlamsızlaştırıyor. *“Seryozha”* sözcüğü kocaman, karmaşık bir konuyu bir tek ada ya da dillerde dolaşacak bir şarkıya indirgeyiveriyor. Yitirilen insanın şiirdeki hısımlarının gözyaşları da böylece tümüyle boşuna akmış oluyor. Bu tür dizeler şiirden beklenen görevi yerine getiremez. Bu tür şiir, olsa olsa bizi kahkahalara ya da öfkeye boğar.

Yesenin’in ölümünden sonra düşmanlıkları biraz yatışmış olsa da, onun “düşmanları”nın yazdığı şiirler ikiyüzlülük doludur. Bu insanlar, salt intihar etmesi nedeniyle, şiirle bir gömme töreni yapmak islemiyorlar Yesenin’e.

Ama böylesine büyük bir rezaleti
Hiç beklemiyorduk, senden bile
(Zharov, Sanıyorum)[50]

Bu adamların şiiri, aceleyle uygulanıvermiş ama iyi anlaşılmamış bir toplumsal buyruğu yansıtıyor; bu şiirlerde amaç ya da erek anlayışının, kullanılan yöntemlerle hiç mi hiç ilgisi yok. Sonuç, böylesi acı bir olayı anlatmada yetersiz kalan, etkisiz, kötü bir gazeteci biçemi olup çıkmış.

Karmaşık toplumsal ve ruhsal bağlamından çekilip alınmış, bir anlık nedensiz bir yadsıma eylemine dönüştürülmüş (başka nasıl görülebilirdi o zaman?) bir intihar yorumu çok zavallı, çok yanlış bir yorumdur.

Yesenin üzerine yazılan düzyazıların bile son zamanlarda yazılan o kötü Yeseninci şiirlerin etkisini silmede hiçbir yararı olmamıştır.

Bu yazılan Kogan[51] başlattı: Bana öyle geliyor ki Kogan bildiği Marksçılığı, Marx'tan değil, kendi kendine Gorki’nin Luka’sının[52] şu sözlerinden öğrenmeye çalışmış: “Pireler pek de kötü yaratıklar değil; küçücük, kapkara, zıplayan yaratıklar.” Kogan bunu çok yüce bir bilimsel ve nesnel gerçek saymış, bu yüzden de Yesenin’in yokluğunda (ölümünden sonra) insana da, hayvana da yararı olmayan övgü dolu bir yazı yazmaya kalkışmıştır. Bu tür yazılar dizisinin sonuncusu Kruçenik’in[53] kokuşmuş, küçük kitapçıklarıdır. Bu kitapçıklarda sanki kendisi tüm yaşamını ağır işlerde çalışarak, özgürlük uğruna savaşarak geçirmiş, sanki hâlâ şıngırdayan kelepçelerden uyuşmuş elleriyle Yesenin üzerine altı (!) kitapçık yazmak kendisine büyük çabalara mal olmuş gibi, Yesenin’e siyasetin temel ilkelerini öğretmeye kalkar Kruçenik!

Öyleyse ne yazılabilir Yesenin için, nasıl yazılabilir?

Yesenin’in ölümünü tüm açılardan inceledikten, tanımadığım bir yığın malzemeyi karıştırdıktan sonra, sorunu özetleyip şöylece önüme koydum.

Amaç ya da erek: Yesenin’in son dizelerinin olumsuz etkisini bile bile silmek; ölümünü ilginç olmaktan çıkarmak; ölümün yüzeysel güzelliğinin yerine başka bir güzellik koymak, çünkü canını dişine takarak çalışan insanlığın başlattığı Devrim’i yaşatabilmesi için tüm gücünü bu yolda kullanması gerek. Yolumuzdaki engeller ne olursa olsun, Yeni Ekonomik Politika’nın çelişkileri ne denli zor olursa olsun,[54] bu bizden gene de

yaşama sevincine, sosyalizme giden bu son derece güç ilerleyişin coşkusuna saygı göstermemizi bekliyor.

Şu anda şiir elimde olduğundan her şeyi özetlemek kolay; oysa o zamanlar başlamak ne kadar güç olmuştu.

Bu şiir çalışması benim taşraya ve halk toplantılarına gidişlerime rastladı. Üç ay süreyle her gün bu konunun çevresinde dönüp durdum, ama doğru dürüst bir şey gelmiyordu aklıma. Her türlü şeytanlık, saçmalık dolaşıyordu kafamın içinde: Mor suratlı, boru gibi boynuzları olan küçücük şeytancıklar. Üç ay tek bir dize bile yazamadım. Her gün kafamda evirip çevirdiğim sözcüklerden birkaç uyak başlangıcı çıkar gibi oldu; örneğin “hey hey – mey”, “Kogan – ulan”, “Napostov[55] – akıldan kov”. Moskova’ya dönerken şiir yazmada çektiğim güçlüğün ve tutukluğun, içinde bulunduğum durumla şiirde yansıtacağım durumun birbirine çok benzemesinden doğduğunu anladım.

Aynı otel odaları, aynı su boruları, aynı zorunlu yalnızlık. Bu çevre yutuyordu beni; kendimi kurtarmama olanak vermiyordu; suçlamak ve olumsuzlamak için gereksindiğim duyguları, sözcükleri yakalamama engel oluyor, sağlam ve sağlıklı itkiler geliştirebileceğim bir malzeme bulmama izin vermiyordu.

Şimdi artık bende bir tür kural olarak yerleşen şey bu noktada doğuyor işte: Şiirli bir şey yaratabilmek için kesinlikle bir yer değişikliği ya da bir zaman aralığı gereklidir.

Örneğin tıpkı resim yaparken, resme geçirdiğimiz nesnenin yüksekliğinin üç katı bir uzaklıkta durup nesneye oradan bakmanız gibi. Bunu yapmazsanız resme geçirdiğiniz nesneyi hiçbir zaman göremezsiniz.

Nesne ya da olay ne denli büyük olursa, o denli uzaklaşmamız gerekir ondan. Zayıf kişiler zamanı beklerler; olayı anlatabilmek için ne denli beklemek gerekiyorsa o denli beklerler; oysa güçlü kişiler ileriye doğru koşar, olayı ortada yakalar, böylece kendilerine yaklaştırırlar.

Günün savaşımına katılanların çağdaş olayları anlatışları hep eksik, giderek doğruluktan uzak, hiç değilse tek yanlı olacaktır.

Açıkça görülüyor ki bu tür çalışma bir bağdaştırmadır; iki değişik çabanın – olayları gününde yaşayan bir insanın kaydettikleriyle daha sonra yaşayan

bir sanatçının bu kayıtlardan yola çıkıp onları aşarak yarattıklarının–kaynaştırılmasıdır.

Devrimci yazarın trajedisi şuradadır: Göz kamaştırıcı bir rapor sunabilir size yazar (Libedinski'nin *Hafta*'sı örneğin),[56] ama bu genellemeyi belli bir perspektife oturtmayı beceremezse söyledikleri umutsuz bir yalana dönüşür. Zaman ve yer perspektifi bulunmadığı zaman da, hiç değilse zihinsel uzaklaşmayı sağlayabilmek gerekir.

Bu nedenle örneğin, gerçeklerin ve doğru kayıtların pahasına "şiir"in payına ayrılan saygı, Rabkor Şairleri'nin *Taç Yaprakları*[57] adlı bir toplu şiirler kitabı yayınlamalarına yol açmıştır; şöyle dizeler örneğin:

> Ben, kocaman proleter bir topum
> Kattım onları önüme, kovalıyorum.

Buradan çıkarılacak bir ders var; 1. Savaş döneminde siperlerde "destan defteri"ni açma safsatalarından vazgeçelim – defterimiz dört bir yakasından çekilip parça parça edilecektir. 2. Gerçekleri anlatan malzemenin değeri her zaman sözde "şiirsel yapıtlardan daha yüksek tutulmalıdır, durum ne olursa olsun hiçbir zaman daha düşük sayılmamalıdır (işçi ve köylü gazetelerinde yazılan belgesel raporların çok ilginç olması bundandır). Zamanı gelmeden girişilen "şiirleştirme işi" olsa olsa malzemeyi güdükleştirir, bozar. Şiir üzerinde yazılmış Sengelivari ders kitaplarının tümü kötüdür, çünkü şiiri, malzemeden çıkarmazlar; başka deyişle bize gerçeklerin özünü vermezler; temel, yoğunlaştırılmış ekonomik özeti üretmek amacıyla gerçekleri damıtmak yerine, yeni bir gerçeği eski bir kalıbın içine sıkıştırırlar. Çoğu zaman da bu kalıp, gerçeğe uymaz; ya gerçek, pirenin yorganda kaybolması gibi Radimov'un[58] daha çok *llyada'ya* yakışacak beş heceli dizelerindeki süt domuzları gibi yok olup gider ya da şiir kalıbından salkım saçak taşar, yüceleşeceğine gülünçleşir. Örneğin Krillov'un şiiri "Denizciler", dört vurgulu, çatallı, lime lime dizeleri içinde dikişlerini patlatarak uygun adım böyle ilerler.

Eylemin yer aldığı düzeyden başka bir düzeye kayma, belli bir uzaklaşma kaçınılmazdır. Elbette bu, şairin deniz kıyısında oturması, zaman akıp giderken havanın açmasını beklemesi anlamına gelmez. Zorlamak gerekir zamanın akışını. Zaman yavaş akıyorsa bir yer değişikliği yaratın; bir günlük süre içinde, imgeleminizde yüzyılları gerçekten nasıl aşacaksınız

bakın o zaman.

Küçük ya da oldukça önemsiz şeylerde bu perspektif değişikliğini yapay olarak yaratabilirsiniz ve yaratmanız gerekir; aslında bu, kendiliğinden olur.

1 Mayıs üzerine şiir yazmaya, Kasım'da ya da Aralıkta, Mayıs'ı korkunç özlediğiniz bir zamanda başlamak iyi olur.

Sevginin yumuşaklığı üzerine bir şiir yazmak için 7 numaralı otobüse binip Lubyanski Alanı'ndan Nogin Alanı'na gidin.[59] Otobüsün berbat sarsıntısı, değişik bir yaşamın güzelliğini size hiçbir şeyin başaramayacağı ölçüde iyi gösterecektir. Bir karşılaştırma yapabilmek için sarsılmak gerekir.

Yazdığımız şeylerin değerini tam olarak tartabilmek için de zaman gereklidir. İvedi konularda, büyük esin anlarında yazdığım ve o anda çok beğendiğim şiirlerin hepsi ertesi gün bana saçma, iyi düşünülmemiş, tek boyutlu gelmiştir. Düzeltilmesi gereken bir şey çıkmıştır bunlarda hep.

Bu yüzden, bir şeyi bitirince birkaç gün çekmecemde tutarım onu; böylece daha önce gözümden kaçan yanlışları hemen görebilirim.

Bakarım, aşırıya gitmişim.

Ama elbette bu, şiirin yalnız olmadık zamanlarda yazılabileceği anlamına gelmez. Hayır. Tam anını yakalamak gerekir aslında. Yalnız, şairlerin dikkatini burada şuna çekmek islerim. Kolay sanılan küçük, kışkırtıcı heyecanlar, aslında zamanın kısalığı yüzünden hem yoğun, titiz bir çalışmayı, hem de çok çeşitli tekniklerin denenmesini gerektirir.

İvedilikle bir ajitasyon şiiri hazırlarken bile örneğin, ertesi sabaha bırakmadan şiiri o akşam temize çekmeniz gerekir. Daha sonra, şöyle bir baktığınızda kolayca düzeltebileceğiniz pek çok şey görürsünüz şiirde. Düzeltme işini sabaha bırakırsanız yanlışların çoğu olduğu gibi kalacaktır. Uzaklaşmanın nasıl sağlanacağı, (iambıs'ların ve irofei'lerin değil de) zamanın nasıl düzenleneceği, genç şairler için yazılan el kitaplarında temel kural olarak bulunmalıdır.

Yesenin üzerine yazdığım şiiri daha önceki yolculuklarım sırasında değil de Lubyanski Geçiti'nden Çay Pazarlama Kurumu'na (paramı almaya) giderken geliştirmem bundan oldu. Aradığım o keskin karşıtlığı Myasnistki'de bulmuştum: Otel odalarının yalnızlığından sonra

Myasnistki’de yığın yığın insanların arasındaydım; taşranın sessizliğinden sonra otobüslerin, arabaların, tramvayların şenlikli, cıvıl cıvıl hareketliliği içindeydim; çevremdeyse «ski, lambalarla aydınlanan köylere meydan okurcasına elektroteknik kurumların şıkır şıkır yönetim binaları vardı.[60]

Yürüyorum; kollarımı sallayarak, hiçbir sözcük düşünmeden, mırıldanarak; zaman zaman mırıldanmamı kesmemek için adımlarımı küçültüyorum, zaman zaman da adımlarıma yetişebilmek için daha hızlı mırıldanıyorum.

Böylece ritim, uzayıp kısalarak biçimleniyor – ritim, her şiirsel yapıtın içinde baştan sona gümbürdeyerek ona ses veren temel öğedir. Sözcükler yavaş yavaş, tek tek bu sözsüz gümbürtünün içinden çıkarak beliriyor.

Beliren sözcüklerin bazıları çekip gidiyor, bir daha geri gelmiyor; bazılarıysa kalıyor, kırk kez debeleniyor, kıvranıyor; öyle ki sonunda hiçbir sözcük yerinde kalmayacak sanıyorsunuz (deneyimle geliştirilen bu duyguya yetenek deniyor). Çoğu zaman da en önemli sözcük ilk önce beliriyor; şiirin anlamını bütünüyle yüklenen ya da uyağı belirleyen sözcük. Öbür sözcükler de öne çıkıp en önemli sözcüğe göre belirlenen yerlerini alıyorlar. Temeller yerli yerine oturunca insan birden ritmi zorladığı duygusuna kapılıyor: Bir yerlerde küçük bir hece ya da bir ses eksikliği var. O zaman bütün sözcükleri yeni baştan biçimlendirmeye girişiyorsunuz ve bu çalışma sizi deli ediyor. Dişinize kron geçirtmeye benziyor; dişçi kronu dişinizin üstüne bin kez (ya da size bin kezmiş gibi gelecek denli çok kez) takmaya çalışır ama uymaz; bininci deneyişten sonra şöyle bir bastırıverir ve kron şıp diye yerine oturur. Bu benzetme bana uygulandığında daha da geçerlidir, çünkü kron sonunda yerine oturduğu zaman (gerçekten) duyduğum acıdan ve rahatlamadan gözlerimde yaşlar belirir.

Ritmi oluşturan temeldeki bu sözsüz gümbürtünün nasıl doğduğunu bilmek zordur. Bende bu ritim, gürültülerin, aralıklı hareketlerin, aslında sesle çağrıştırabileceğim her tür olgunun kafamda çeşitli biçimlerde yinelenmesinden doğuyor. Hiç durmadan yinelenen denizin sesi, ritmi oluşturabilir bende. Ya da hizmetçinin her sabah kapıyı çarpışı, bilincimin içinde gezinerek yankılanır, birbirine girer; ya da yeryüzünün dönüşü, görsel araçlarla dolu bir mağazadaymışım gibi, güçlü bir rüzgârın uğultusuna dönüşür, onunla iç içe girer.

Hareketi, sesi kendi çevresinde düzenlemeye çalışmak, bunların öz

yapılarını, belirleyici özelliklerini bulup çıkarmak şairin çalışmasının en önemli yanıdır: Ritmi oluşturan malzemenin yerli yerine oturtulmasıdır. Ritmin benim içimde mi, yoksa dışımda mı bulunduğunu bilmiyorum; büyük olasılıkla içimde oluşuyor. Ama uyanması için bir şeyin beni sarsması gerekiyor: Tıpkı bir keman sesinin, herhangi bir kemanın sesinin, piyanonun derinliklerinden bir yankılanmayı çıkarıp gelmesi ya da bir asma köprünün, üzerinde uygun adım yürüyen karıncaların etkisiyle yaylanmaya başlayarak yıkılma noktasına gelmesi gibi.

Ritim, şiirin temel gücü, şiirin temelinde yatan erkidir. Açıklayamazsınız; ancak mıknatıslanmadan ya da elektriklen söz edermiş gibi söz edebilirsiniz ondan. Mıknatıslanma da, elektrik de erkin belirtileridir. Bir şairin birçok şiirinde, giderek yapıtlarında ritim aynı olabilir, ama gene de bu yapıtlar tekdüze olmaz, çünkü ritim öylesine karmaşık, öylesine dantel gibi bir şeydir ki sunduğu olanaklar birçok uzun şiirde bile tüketilemez.

Şair başkalarının bulduğu ölçüleri; *iambus*lar, *troki'ler* ya da yüceltilen o serbest koşuğu öğrenmeye kalkışacağına işte bu ritim duygusunu geliştirmeye çalışmalıdır kendi içinde: Onu herhangi bir somut duruma uyarlayacak, yalnızca o somut durum için geçerli olabilecek bir ritim. Örneğin bir at nalına yüklenen mıknatıs gücü, olsa olsa demir parçalarını çeker kendine; başka bir amaç için kullanamazsınız onu.

Ölçü nedir bilmem ben. Yalnız, kendi açımdan şunu iyi bilirim: Kahramanlık duygularını ya da yüce duyguları aktarmak için çok sayıda hece taşıyan uzun ölçüleri, neşeli duygular için de kısa ölçüleri seçmek gerekir. Her nedense çocukluğumdan (dokuz yaşımdan) beri bunların birincisini:

> Kurbanlar gibi sürüklenmişsin o kaçınılmaz savaşa...[{61}]

dizesiyle, İkincisini de:

> Haydi, elveda diyelim eski dünyaya...[{62}]

dizesiyle birleştirmişimdir kafamda.

Garip belki, ama inanın aynıyla böyle.

Ben ölçümü, bu ritmik gümbürtüyü sözcüklerle, amacın ya da ereğin getirdiği sözcüklerle kaplayarak buluyorum (hiç durmadan soruyorum

kendime: Aradığım sözcük bu mu? Kimlere okuyacağım bu şiiri? Anlaşılması gerektiği gibi anlaşılacak mı? vb) – sonra bunu, ustalık ve yeteneğimin yardımıyla, iyice geliştirdiğim sezgimle, en uygun sözcükleri art arda dizerek yapıyorum.

Yesenin'e yazdığım şiir, başlangıçta şöyle bir mırıldanma biçiminde doğdu:

> Ta–ra–ra/ ra ra / ra, ra ra ra/ ra ra/
>
> ra–ra–ree/ra ra ra/ ra ra/ra ra ra ra/
>
> ra– ra– ra/ra–ra ra rara ra raree
>
> ra– ra– ra/ ra ra– ra/ rara/ra/ra ra

Sonra sözcükler belirlendi:

Sen gittin ra ra ra ra ra yukarlarda bir dünyaya
Belki de uçtun ra ra ra ra ra ra
Borç yok senin için, ne kadın, içki ne de.
Ra ra ra/ra ra ra ra/ ayılma.

Birçok kez yineliyorum bunu, birinci dizeyi dinleyerek:

> Sen gittin ra ra ra yukarlarda bir dünyaya...vb.

Nedir bu Tanrı'nın belası 'ra ra ra', bunun yerine ne koyabilirim ben? Çıkarıp atabilirim 'ra ra ra'yı belki?

> Sen gittin yukarlarda bir dünyaya.

Yok! Hemen, daha önce duyduğum şu ya da bu dize geliveriyor aklıma.

> Zavallı kısrak yığılıp kalıverdi tarlada.

Bu atın işi ne burada! At değil ki bu, Yesenin. O heceleri çıkarınca dağınık bir 'koşuşturma' oluşuyor; 'ra ra ra' diye kalsa daha güzel olacak. Ne olursa olsun 'ra ra ra'yı atmamak gerek – ritim yerinde. Bazı sözcükler ekleyip yeniden deniyorum.

> Sen gittin, Seryozha, yukarlarda bir dünyaya...
>
> Sen gittin, dönmemek üzere, yukarlarda bir dünyaya...
>
> Sen gittin, Yesenin, yukarlarda bir dünyaya...

En iyisi hangisi bu dizelerin?

Hepsi berbat! Neden?

Birinci dize 'Seryozha' sözcüğünden ötürü bozuk. Yesenin'le hiçbir zaman bu denli içli dışlı olmadım; bu sözcüğe hiç dayanamıyorum artık, çünkü benimle de, ilişkimizle de hiç mi hiç bağlantısı olmayan bir yığın sözcüğü birlikte sürükleyip getiriyor: 'Sen', 'canım', 'kardeşim', vb. gibi.

İkinci dize de kötü, çünkü 'dönmemek üzere' sözcükleri gereksiz; rastgele, ölçü tutsun diye yerleştirilmiş oraya: Hiçbir yararları yok, hiçbir şey açıkladıkları da yok, üstelik ayak bağı oluyorlar. Gerçekten, ne demek oluyor bu 'dönmemek üzere'? Söyle bir deneyivermek üzere ölen, sonra dönüp gelen kimse var mı? Bir süre sonra dünyaya geri dönmek üzere ölmek diye bir şey olur mu?

Üçüncü dize de olmaz; çok yoğun, ciddi bir havası var çünkü. (Benimsediğim amacı ya da ereği düşününce, her üç dizenin de bu açıdan başarısız olduğu yavaş yavaş dank ediyor kafama.) Bu ciddiliği neden kabul edemiyorum? Çünkü o zaman, önce benim, mezarın ötesinde yatan, İncil diliyle anlatılan o yaşama inandığım sanılabilir – böyle bir inancım yok; bir kere bu var; sonra bu ciddilik şiiri amaçlı olmaktan çıkarıp ağıta dönüştürüyor; bu da benim amacımı bulandırıyor. Bu nedenle 'diyorlar' sözcüğünü ekliyorum dizeye.

"Sen gittin diyorlar, yukarlarda bir dünyaya" dize oldu; 'diyorlar' sözcüğü açıktan açığa alay etmeden dizedeki acıma duygusunu sessizce yok ettiği gibi, şairin ölümden sonra yaşam saçmalığına inandığı yolundaki kuşkuları da ortadan kaldırıyor. Dize tamamdır artık^ hemen bütün dörtlüğü belirleyen bir donné oluyor bu dize; dengeli olmalıdır dörtlük; ne cenazeye hoplaya zıplaya gitmeli, ne de parayla tutulmuş ağıtçıların eline bırakmalıdır kendini. Şiir diliyle yazılmış iki dizenin arkasından, konuşur gibi, günlük dille yazılmış iki dize gelsin; bu iki yarı, karşılıklarıyla birbirini daha bir açığa çıkarsın, Bu düşünceyle hemen, neşeli bir dize için hecelerin sayısını azaltmak gerektiği inancına uyarak dörtlüğün ikinci yansını oluşturmaya girişiyorum.

> Borç yok senin için, ne kadın, içki ne de
> ra ra ra ra ra ra ra ra ayılma.

Nasıl düzeltebilirim bu dizeleri? Nasıl kısaltabilirim? 'Ne kadın' çıkarılmalı. Neden? Çünkü bu kadınlar yaşıyorlar. Yesenin'in aşk şiirlerinin çoğu sevgiyle kendilerine adanmış bu kadınlardan böyle söz etmek

düşüncesizlik olur. Bu yünden yersizdir bu sözcükler, kulağa yanlış gelir. Şu kalıyor geriye:

Borç yok senin için, içki ne de.

Mırıldanarak yineliyorum bunları kendime: Olmuyor. Bu dizeler ilk yazdıklarımdan öylesine değişik ki, ritim yalnız değişmekle kalmadı, bozuldu, paramparça oldu. Çok fazla şey çıkarıp attım. Ne yapılabilir? Bir hece eksik. Ritimden kopan bu dize başka bir açıdan daha geçersiz oldu: Anlam açısından. Yeterli bir karşıtlık oluşturmuyor; sonra tüm 'borçları ve meyhaneleri' yalnızca Yesenin'in üstüne yıkıyor; oysa bunlar hepimiz için geçerli.

Bu dizeleri, daha büyük bir karşıtlık yaratacak, aynı zamanda daha genelleştirilmiş bir duruma nasıl getirebilirim? En yalın halk deyişini kullanıyorum:

Ne üstünde bir şey kaldı, ne başında (talihin kötü)
Ne borç var artık, içki ne de.

Günlük konuşma dilinde, en düşük halk dilinde, bu şöyle olacaktır:

Ne üstümüzde bir şey var, ne başımızda.
Ne borç var artık bize, içki ne de.

Ölçü ve anlam bakımından dize kararlaştırılmıştır artık. 'Bize' ilk dizelerle çok daha büyük bir karşıtlık oluşturuyor; üstelik birinci dizedeki 'Sen gittin' seslenişiyle üçüncü dizedeki 'ne üstümüzde var' sözcükleri borçlar ve meyhanelerden Yesenin'in anısını küçümsemek için değil, genel bir olgu olarak söz edildiğini hemen gösteriyor. Bu dize öylesine güzel bir hız kazandırıyor ki bize, 'ayılma'dan önceki bütün heceleri atabiliriz; bu 'ayılma' sözcüğü de bir sorunun çözümü gibi çıkıveriyor ortaya. Böylece bu son dize, özünde alaycı olmasına karşın, Yesenin'in hayranlarının bile hoşuna gidecek bir şey oluyor.

Dörtlük temelde hazırdır; uyağı tamamlanmamış olan bir tek dize kalıyor;

Sen gittin, diyorlar, yukarlarda bir dünyaya,
Belki de uçtun ra–ra–ra–ra.
Ne borç var artık bizde, içki ne de
Ayılma.

Dize uyaksız bırakılabilir belki de? Olmaz. Çünkü, (bu sözcüğü geniş anlamıyla alırsak) uyaksız şiir dağılır gider. Uyak, bir önceki dizeyle bağlantı sağlar, onu unutmamızı engeller; sonra, bir düşünceyi oluşturan bütün dizelerin bütünleştirilmesini sağlar.

Herkes uyağı çoğunlukla iki dizenin son sözcüklerindeki benzer sesler olarak tanımlar; vurgulanan ünlüler aynıdır; bu ünlülerden sonra gelen sesler de az çok birbirine yakındır.

Herkesçe kabul edilen tanım budur; oysa saçmadır bu tanım.

Dizelerin birbirine uyan sonları uyak oluşturur – dizeleri bütünleştirmenin bin bir değişik yolundan bir tanesidir bu ancak; rahatlıkla söyleyebilirim ki en kolay, en kaba yoludur.

Dizelerin başları da uyaklanabilir:

> Caddede
> Gittikçe daha az rastlıyorum köpekli insanlara... vb.

Bir dizenin sonuyla bir sonraki dizenin başını da viyaklayabilirsiniz:

> Hınzır bir yağmurla, kısıldı gözler
> Oysa bizler, parmaklıkların ardından bakıyoruz... vb.

Birinci dizenin sonunu ikinci dizenin sonuyla, sonra bunların ikisini birden üçüncü ya da dördüncü dizenin sonuyla uyaklayabilirsiniz:

> Bilgince tartışmaları pek severdi
> Ne var ki
> Şiir diye bir şey bilmezdi, bizim Şengeli.

Bu, sonsuza dek böylece sürer gider.

Benim şiirimde 'ayılma'ya bir uyak bulmak kesinlikle gereklidir. Örneğin aklıma ilk gelenler 'toparlanma' gibi sözcükler oluyor:

> Sen gittin, diyorlar, yukarlarda bir dünyaya
> Belki de uçtun., .sence ne güzel bir dağılma!
> Ne borç var artık bize, içki ne de
> Ayılma.

Bu uyağı böylece bırakabilir miyiz? Hayır. Neden? Her şeyden önce, bu uyak gereğinden fazla saydamdır. 'Dağılma' dediğimizde 'ayılma' uyağı

ister istemez zorla kabul ettiriyor kendini; söylediğimizde bu sözcük insanı şaşırtmıyor, kulağa çarpmıyor. Aynı türden hemen bütün sözcüklerde durum budur: Örneğin fiili bir fiille, ismi bir isimle uyaklandırdığımızda aynı şey olur, çünkü kökler ya da ekler aynıdır. ‘Dağılma’ sözcüğünün kötü olmasının başka bir nedeni daha var: Bu sözcük, birinci dizede zaten bulunan bir alay öğesini yineliyor, bu yüzden daha sonraki bütün karşıtlıkları zayıflatıyor. İşi daha kolaylaştırmak için ‘ayılma’ sözcüğünü dizenin sonuna koymaz, dizeye ‘ayılma, dinginlik’ gibi birkaç hece daha ekleyebilirsiniz belki?.. Bence bu yapılmamalıdır: Ben, en önemli sözcüğü her zaman dizenin sonuna yerleştirir, ne pahasına olursa olsun bir uyak bulurum ona. Bunun sonucu olarak benim uyak düzenlerim, hemen her zaman değişik, alışılmamış uyaklardan oluşur; hiç değilse benden önce hiç kimsenin kullanmadığı, uyaklar sözlüğüne girmemiş uyaklardır bunlar.

Dizeleri uyaklar kaynaştırır birbirine; bu yüzden uyakları oluşturan malzeme, öteki dizeler için kullanılan malzemelerden daha sağlam olmalıdır.

Uyak sözcüğü ‘ayılma’nın en önemli sesini alıyor, akla getirdiği bütün çağrışımları yakalamaya çalışarak kendi kendime yineleyip duruyorum bu sesi. Ayaklanma’, ‘sayılma’, ‘parıl', ‘parılda’, parıldama’. Böylece iyi bir uyak yakalamış oluyorum. Sıfat değil isim; üstelik birkaç kadeh parlatmayı düşündürüyor!

Ama bir sorun var: ‘Ayılma’ sözcüğünde son hece ‘ma’, ‘ayıl’ ölçüsünde önemli olmasa da açıkça çarpıyor kulağa. Ne yapabiliriz bu heceyi? Bir önceki dizeye de benzer harfler sokmak gerek.

Bu yüzden ‘Belki de’ sözcüklerinin yerine içinde ‘a’ sesi bulunan ve sonu ma’yla biten ‘sonsuzlaşmayı koymak gerekiyor: Sonra ses uyumunu sağlamak için ‘uçtun’u, ‘uçuyorsun' yapıyoruz, böylece ‘u...çu...sun’, ‘sonsuzlaşma’ sözcüğündeki ‘u’ seslerini yankılıyor, ‘a’ seslerini de yumuşatıyor.

İşle artık basılmaya hazır dizeler:

Sen gittin diyorlar, yukarlarda bir dünyaya.

Sonsuzlaşma –

  uçuyorsun, parıldayan yıldızlara çarparak

Ne borç var artık bize, içki ne de
Ayılma.

Elbette burada her şeyi çok yalınlaştırıyor, çok şemalaştırıyorum; şairin işini burnunu her şeye sokan zihnin ellerine bırakmış oluyorum. Doğaldır ki şiir yazma süreci çok daha karmaşık çok daha sezgiseldir. Gene de çalışma temelde, yukarıda anlattığım biçimde ilerler.

İlk dörtlük şiirin geri kalan kesimini belirler. Elimde böyle bir dörtlük bulununca, belli bir konuda buna benzer kaç dörtlük gerektiğini, en iyi etkiyi sağlamak üzere bunları nasıl düzenleyeceğimi hesaplayabilirim artık; şiirin mimarlık bilimidir bu.

Konu önemli ve karmaşıksa, o zaman bu türden yirmi ya da otuz tuğla –dörtlükler, altılıklar ya da beyitler– ayırırım ona.

Tuğlaların hemen hepsini hazırladıktan sonra ölçüp biçmeye girişirim onları; bazen şuraya, bazen buraya yerleştirmek verdikleri sesi dikkatle dinler, ne tür bir etki yarattıklarını canlandırmaya çalışırım kafamda.

Bunları ölçüp biçtikten, iyice tarttıktan sonra kararımı veririm: Her şeyden önce, yarattığım belirsizlikle dinleyicilerimin dikkatini yakalamaya çalışırım; bunun sonucu olarak dinleyicilerim kimden yana olduğumu anlayamazlar; böylece Yesenin'i, ölümünü kendi çıkarları için kullananların elinden kurtarmış olurum: 'Kötü uyaklarını mezar toprağı gibi onun üstüne yığan' hayranlarının hiçbir zaman yapamayacağı bir biçimde övmem, doğrulamam gerekir O'nu. Yesenin'in yapıtlarını sıradanlaştıranların hepsinin üstüne çıkarak dinleyicilerimin gönlünü ilk çıkışta temelli kazanmam gerekir. Bunu yapmak şu bakımdan da gereklidir: Çünkü bu insanlar ele aldıkları başka yapıtları da sıradanlaştırıyorlar – dinleyicilerin ilgisini ucuz beyitlerle hemen yakalayıvermeye kalkışan bütün o Sobinov'lar,[63] Kogan'lar... Dinleyicilerin gönlünü kazanıp Yesenin'in başarılarından, onun çevresinden söz etme hakkını ele geçirdikten sonra, onları hiç ummadıkları şu inanca doğru götürüyorum; Yesenin'in sonu hiç de gözde büyütülecek, çok önemli, çok ilginç bir son değildir; Yesenin'in son sözlerini yeniden düzenlenerek Yesenin'in düşündüklerinin tam tersi bir anlam yükledim onlara.

Bu tür bir düzenleme şöyle ilkel, küçük bir şemayla gösterilebilir:



Dörtlüğün temel yapı taşlarını hazırladıktan, mimarlık planınızı kararlaştırdıktan sonra, yaratıcı çalışmanızın en önemli kesimini tamamlamış sayabilirsiniz kendinizi.

Bundan sonra, elinizdeki şiir hamurunu teknik olarak kolayca yoğurmaktan başka bir şey kalmaz geriye.

Şiirde en yüksek anlatımcılık tonunu tutturmanız gerekir. Bu anlatımcılığın en dikkate değer araçlarından biri imgedir; ama çalışmanın başında toplumsal buyruğa verilen o ilk, belirsiz yanıt biçiminde beliren temel görsel imge değildir bu. Hayır, ben bu temel imgenin biçimlenmesine katkıda bulunan yardımcı imgelerden söz ediyorum. Bu yardımcı imgeler çağdaş şiir yöntemlerinden birini oluşturur; bu nedenle bu imgeleri araç olarak değil de amaç olarak benimseyen İmgecilik gibi bir akım, ta özünde kendisini şiirin teknik tamamlayıcılarından yalnızca bir tekine mahkûm etmiştir.

İmge üretmenin sonsuz yolları vardır.

İmge yaratmanın en ilkel yollarından biri, karşılaştırmadır. İlk yazdıklarım, örneğin "Pantolonlu Bulut" baştan sona benzetmelerle doluydu – hiç durmadan 'gibi, gibi ve gibi' diyordum. Daha sonraki eleştirmenlerin 'Bulut'umu benim şiirdeki 'son bireşimim' saymalarına yol açan şey de bu ilkel nitelik değil miydi zaten? En son yazdıklarımda ve "Yesenin"imde bu ilkellikten kurtuldum – yeniden baktığımda bir tek karşılaştırmaya rastlayabildim;

Uzun uzun
ve sıkıcı
Doronin'de gördüğümüz türden.[64]

Neden Doronin gibi de, örneğin yeryüzüyle ay arasındaki uzaklık gibi değil? Her şeyden önce karşılaştırma, edebiyat yaşamından alınır; çünkü benim konum bütünüyle edebiyattır. İkinci olarak "Demirden Çiftçi" (adı

böyle miydi şiirin?) aya yolculuktan çok daha uzundur. Çünkü böyle bir yolculuk gerçek dışıdır; oysa “Demirden Çiftçi” şiiri ne yazık ki bir gerçektir; sonra, aya yolculuk, yeniliğinden ötürü daha kısa gelebilir insana, oysa Doronin’in yazdığı dört bin dize, sözler ve ölçülerle yaratılan ve daha önce on altı bin kez gördüğümüz arazinin tekdüzeliğiyle üstümüze gelir. Sonra elbette imge, amaçlı olmalıdır; başka deyişle, geniş bir konuyu süslemelidir; sonra, yol boyunca rastladığımız kopuk, küçük imgecikler, savaşımımıza, insanları edebiyatla uyandırmaya katkıda bulunmalıdır.

İmge yaratmanın en yaygın olarak benimsenen yolu eğretileme kullanmaktır; başka deyişle, o ana dek yalnızca belli şeylerle ilgili sayılan özellikleri başka sözcüklere, nesnelere, olgulara ve kavramlara aktarmaktır.

Örneğin şöyle eğretilemeli bir dize:

> Taşıyorlar ölü şiir döküntüsünü.

Maden artıklarından, sofra kalıntılarından döküntü diye söz edildiğini duymuşsunuzdur. Ama başka şiirlerde bir kez kullandıktan sonra kullanılmayacak olan, artık işe yaramaz olan o şiir artıklarını nasıl adlandıracağız? Elbette bunlar döküntü şiirdir ya da şiir döküntüsüdür. Burada sözü edilen döküntü de tek bir türdendir – ölü şiir döküntüleridir bunlar.

Dizeyi böyle bırakamayız, çünkü sonundaki ‘şiir döküntüsü’, okunduğunda ‘şiir süprüntüsü’ gibi gelir insanın kulağına. İşte tam burada dizeyi anlam açısından berbat eden anlam kayması dediğimiz şey oluyor.

Örneğin, pek de uzak olmayan bir zamanda Utkin’in[{65}] *Projektör* dergisinde basılan lirik şiirindeki şu dizelerde de aynı şey vardı:

> Gelmiyor artık, ah
> Kuğu da uğramaz kış gölleri camlaştırdığı zaman.

Burada ‘kış’ sözcüğünü neredeyse apaçık duyarsınız. Savaşın ilk günlerinde Bryusov’un Bir Zamanlarımız[{66}] dergisinde yayımladığı şiirin ilk dizesi özellikle etkileyicidir.

> Bir alay askerdik, tehlikeyi öğrendik.

Bu sözcükleri daha yalın, daha anlamlı bir biçimde okursanız, anlam kayması olmaz –

Ölü şiir döküntüsü

İmge yaratmanın bir yolu, benim son zamanlarda çok benimsediğim yolu, inanılmaz olayları ve gerçekleri abartma yoluyla güçlendirerek anlatmaktır.

Öyle ki savrulurdu sağa sola Kogan gibileri,
Süngüleyerek bıyıklarıyla gelip geçenleri.

Böylece Konga çoğullaşıyor ve dört bir yana savrulabiliyor. Bıyıkları süngüleşiyor; onun bıyıklarıyla süngülenmiş insanlar da bu süngü fikrini yoğunlaştıracak biçimde yerlerde yatıyor. imge yaratma yolları da, bütün şiir araçları gibi, okurun şu ya da bu imge biçimiyle ne derecede içli dışlı ya da yüzgöz olduğuna göre değişir.

Bunun karşıtı olan ilkeye göre de imge yaratabilirsiniz. Bu kez imge, imgelem yoluyla söylenenlerin anlamını genişletmez; tersine sözcüklerin yarattığı izlenimi, bile bile daraltılmış bir çerçeveye sıkıştırmaya çalışır. Örneğin benim eski şiirim “Savaş ve Evren”de:

Çürüyen, kokuşan vagonda kırk adam vardı –
Oysa yalnızca dört bacak.

Selvinski’nin[67] yazdıklarının çoğu, bu tür sayısal imgeler üzerine kurulmuşun.

Bundan sonra da sözcük malzemesini seçme işi başlar. Şiir çalışmanızı yürüttüğünüz ortamdaki her şeyi dikkatle, doğru olarak saptamanız gerekir. Öyle ki bu koşullara aykırı düşen hiçbir sözcük, kazayla bile olsun sızmamalıdır içeri. Örneğin şöyle bir dize yazmıştım:

Neler bilmiyordun sen, sevgili dostum.

Burada ‘sevgili dostum’ yanlıştır; ilk olarak şiirin sert tonlu, suçlayıcı gelişmesine düpedüz aykırıdır; ikinci olarak biz şairler, kendi çevremizde bu sözleri hiç kullanmadık. Üçüncü olarak, böyle bir sesleniş aşınmıştır; çoğu zaman, anlamsız konuşmalarda, duyguları dile getirmekten çok duyguları bastırmak için kullanılır. Dördüncü olarak, gerçekten üzülen bir insan, ardına saklanacak daha katı bir sözcük seçer. Zaten bu sözcükler o insanın *neler* bildiğini belirtmiyor – *neler* bilmiyordun sen Yesenin?

Yesenin neler biliyordu? Yesenin'in şiirleri çok tutuluyor şimdi; onun aşk şiirlerine karşı büyük, coşkulu bir ilgi var. Yesenin’in edebiyatta ilerleyişini

edebiyat skandalları denen skandallar yönelmiştir (bunlar utandırıcı şeyler değil, ünlü Fütürist gösterilerin alınyazısını andırdığından büyük saygıyla karşılanan skandallardı); sonra bu skandallar, Yesenin'in sağlığında edebiyat alanında gerçek birer nirengi noktası, birer kilometre taşı olmuştu onun için.

Şu dize o sağken söylense ne yersiz kaçardı:

> Ne ezgiler yakabilirdin sen ruhlarımıza.

Yesenin bir ezgici değildi (aslında bir çingene gitarcıydı Yesenin, ama hiç değilse yaşadığı sürece böyle görülmediği için şair yanı kurtulmuş oldu; ayrıca onun kitapları gerçekten değerli birçok şiir yenilikleriyle doludur). Yesenin ezgiler söylemedi; aşağılayıcı sözlerle bağırdı, sokak kabadayısını oynadı. Bu deyimi epeyce düşündükten sonra kullandım ben; kullanırken de leylaklar, gerdanlar, bülbül nameleri, yumuşak uyumlar ve pembe yanaklar ortasında yaşayan ruhlarını şiirlerinde düşlerken bütün gün aşağılayıcı küfürler dinleyen edebiyat genelevlerinde yaşayanların, muhallebi çocuklarının canını ne kadar sıkacağımı hiç düşünmedim.

Başka bir yorum eklemeden, bir dizeyi oluşturan sözcüklerin yavaş yavaş nasıl düzeltildiğini yazarak gösteriyorum;

1. Eğlenceye uygun değil günlerimiz.
2. Coşkuya uygun değil günlerimiz.
3. Mutluluğa uygun değil günlerimiz.
4. Eğlenceye uygun değil günlerimiz.
5. Coşkuya uygun değil günlerimiz.
6. Mutluluğa uygun değil yaşamımız.
7. Şenliklere uygun değil gezegenimiz.
8. Neşeye uygun değil gezegenimiz.
9. Şenlikler için yaratılmış değil pek gezegenimiz.
10. Eğlence için yaratılmış değil pek gezegenimiz.
11. Zevklere uygun değil küçük gezegenimiz.

Son olarak da sonuncu, on ikinci dize:

12. Eğlenceye ayrılacak yeri yok gezegenimizin.

Bu dizelerin sonuncusunu savunmak için kocaman bir söylev çekebilirim, ama şimdilik yalnızca taslaktan bu dizeleri almakla yetineceğim; birkaç

sözcüğün seçimi için bile ne kadar çok uğraşmak gerektiğini göstermek için.

Dizenin ses niteliği, teknik açıdan yapılan düzeltmelere, bir sözcüğün ötekiyle, kaynaştırılmasına bağlıdır. İşte “sözcüklerin büyüsü” budur; “belki de yaşamda her şeyin uyumlu ve ezgili dizeler yaratmak için yalnızca bir araç olması”{68} bundandır; şiirin bu müziksel yanı birçok kimseye şiirin tek amacı gibi gelir; ama bu, döndürür dolaştırır gene teknik çalışma düzeyine getirir bizi. Ses uyumunda, iç ses uyumunda vb. aşırılığa kaçmak, kısa süre sonra insanda bir tıkanma duygusuna yol açar.

Örneğin Balmont’ta olduğu gibi:

> Ben, uğuldayan rüzgârım, uluyarak ağlarım.
> Eser, dalgaları yuvarlanın.. .vb.{69}

İç ses uyumu aşırı bir dikkatle, damla damla verilmeli, açık yinelemelerden olabildiğince kaçınılmalıdır. Benim Yesenin şiirimde açık iç ses uyumuna bir örnek olarak şu dize gösterilebilir:

> Hani nerede o anıt, dövülmüş tunçtan
> ya da yontulmuş mermerden?

Ben iç ses uyumuna, önemli bulduğum sözcükleri daha bir vurgulamak, bit sözcükleri sarıp sarmalamak için başvururum. İç ses uyumuna salt sözcüklerle oynamak amacıyla, eğlence olsun diye de başvurulabilir; eski (bize göre eski) olan şairler, iç ses uyumunu büyük ölçüde ezgisel bir etki ya da sözcüklerle müzik yaratmak için kullandılar, böylece çoğu zaman bana göre çok kötü olan bir ses uyumuna –yansılamaya– başvurdular. Uyaktan söz ederken, değişik iç ses uyumu türlerinden de söz etmiştim.

Elbette şair, şiirlerini yapmacık bir iç ses uyumuyla süsleyip püslemek, hiç duyulmamış uyak yığınlarına dönüştürmek zorunda değildir. İnsan, sanatta tutumluluk ilkesinin, estetik değer taşıyan her ürün için en önemli ilke olduğunu hiç aklından çıkarmamalıdır. Bu nedenle, daha önce sözünü ettiğim temel çalışmayı bitirdikten sonra, şiirin bazı kesimlerinin pırıl pırıl ortaya çıkabilmesi için, pek çok güzel dizeden ya da pek çok güzel imgeden istemeye istemeye vazgeçmek gerekebilir.

Örneğin dizeleri yarı yarıya uyaklayabilirsiniz; hemen kulağa çarpmayan bir sözcüğü, göz kamaştıran, gümbür gümbür bir uyak yaratacak biçimde

başka bir sözcüğe bağlayabilirsiniz.

Bu da, şiir yazma konusundaki tüm kuralların ne denli göreceli olduğunu bir kez daha kanıtlar.

Bir şiir yapılının sessel niteliği doğrudan teknik sorunlara bağlıdır.

Şiir, havasız bir boşlukta ya da çoğu şiirde olduğu gibi, varla yok arası bir hava içinde yaşayacak biçimde tasarlanmalıdır.

Dinleyicileri, o şiiri okuyacağınız dinleyicileri, hiçbir zaman gözden uzak tutmamanız gerekir. Bu gerçek, dinleme salonlarının, halk toplantılarının, insan sesinin, sözcüklerin en önemli kitle bildirişme aracı oluşturduğu günümüzde özel bir önem kazanmıştır.

Dinleyiciye uygun bir tonu –inandırıcı ya da yalvaran, buyuran ya da soru soran bir seslenme tonunu– benimsemek gerekir.

Benim şiirlerimin çoğu konuşma tonuyla yazılmıştır. Çok dikkatli planlamama karşın bu ton, her zaman kullanılmak üzere saptanmış, değişmez bir ton değildir; çoğu zaman şiir okunurken karşımdaki dinleyicinin türüne göre değiştirdiğim bir tutuma bağlıdır.

Bu yüzden, örneğin basılı metinler, nitelikli bir okuru amaçladığından heyecansız tonlarda yazılmıştır:

> Yarınlardan koparıp almalıdır mutluluğu insan.

Bazen, halk toplantılarında kürsüde şiir okurken bu dizeyi bir çağrıya dönüştürecek ölçüde yoğunlaştırırım

Bir slogan:

> Koparıp alın mutluluğu yarınlardan!

Demek ki okunan bir şiirin basılmış biçimiyle karşılaştığımızda, yeri değiştirilen sözcüklerin birazcık değişik bir vurgulamayla kullanıldığını görüp şaşırmamak gerekir.

Basılmak üzere şiir yazarken, metnin yazılı metin *olarak* nasıl karşılanacağını hesaplamak gerekir. Okurun tepkilerini düşünmeniz, onun dikkatini yazar olarak sizin o şiire verdiğiniz yoruma çekebilmek için her türlü olanağı kullanmanız gerekir. Karmaşık bir insanın şiir yapıtına yükleyebileceği duygu oynayışlarıyla karşılaştırıldığında, noktaları,

virgülleri, soru ve ünlem imleriyle noktalama dizgesi son derece yetersiz ve güçsüz kalır.

Ölçü ve uyak; bunlar noktalamadan çok daha önemlidir; yerleşmiş kuralları izlemeye çalışan noktalamayı kendi akışlarına göre değişikliğe uğratırlar.

Örneğin herkes Alexey Tolstoy'un:

Şibanov suskundu. Delinmiş bacağından
Kızıl kan akıyordu oluk oluk...[70]

dizelerini –

Şibanov suskundu delinmiş bacağından,

diye okur. Sonra gene...

Tükenmişim, artık. Utanıyorum
O kibirli Polonyalıya baş eğmekten.[71]

dizeleri de gündelik bir konuşma gibi

Tükenmişim. Arlık utanıyorum...

diye okunur.

Puşkin'in tasarladığı anlamda okuyabilmek için, bu dizeyi benim böldüğüm gibi bölmek gerekir:

Tükenmişim artık;
  Utanıyorum.

Dizeyi böyle iki yarım dizeye böldüğümüzde anlam ya da ritim karışıklığı kalmaz. Dizelerin nasıl bölüneceğini çoğu zaman ritmi doğru bir biçimde duyurma zorunluluğu belirler; çünkü yoğunlaştırılmış, tutumlu şiir biçimlerimiz çoğu zaman ara heceleri atmaya götürür bizi; bu hecelerden sonra bir durak, çoğu zaman iki dize; arasındakinden daha büyük bir durak konmamışsa ritim havada asılı kalır.

İşte bunun için şöyle yazıyorum ben:

Sonsuzlaşma.
  Uçuyorsun
   parıldayan yıldızlara çarparak.

'Sonsuzlaşma' ayrı, tek başına gökyüzünün görünümünü belirleyen bir

sözcük olarak duruyor. ‘Uçuyorsun’ da kulağa buyruk (Uç ve çarp yıldızlara...) gibi gelmesin diye ayrılmış oluyor vb..

Bir şiirde en önemli anlardan biri de, özellikle şiir toplumsal bir buyruğa yanıt ya da toplumsal bir bildiri olduğu zaman, bilirilişlir. Şiirin en etkileyici dizeleri genellikle bu son kesimde bulunur. Böylesi bir yeniden düzenlemeyi yerine tam oturtabilmek için şiiri bütünüyle yeniden ele almak gerekebilir.

Şiirimi bitirmenin en iyi yolu, Yesenin’in son dizelerini açarak yazmak olacaktı.

Dizeler şöyle: Yesenin’kiler –

> Şu yaşamda yeni bir şey değil ki ölüm
> Ama pek öyle yeni sayılmaz yaşamak da.

Benimkiler –

> Şu yaşamda en kolay iştir ölmek
> Asıl güç olan yepyeni bir yaşama başlamak.

Şiir üzerinde çalışırken başından sonuna dek hiç aklımdan çıkarmadım bu dizeleri. Öbür dizeler üzerinde çalışırken de hiç durmadan –bilinçli ya da bilinçsiz olarak– bu dizelere döndüm durdum.

Bu şiirde yapmam gereken şeyi bir an bile unutmam olanaksızdı. Bu yüzden, dizeleri bir yere yazmak yerine (daha önceki bütün şiirlerimde, şimdilerde de en can alıcı olanlarda yaptığım gibi) hep aklımda tuttum.

Bu yüzden kaç düzeltme yaptığımı saymak olanaksızdı; ama bu iki dizenin en az elli ya da altmış çeşitlemesi oldu.

Sözcüklerin biçimlendirilmesinde kullanılabilecek sayısız değişik teknik araç vardır; bunlardan söz etmek de boşunadır; çünkü bu yazıda birçok kez söylediğim gibi, şiirsel etkinliğin özü bu araçları yaratabilme yeteneğinde yatar; bir yazarı yazar yapan da budur. Şiirin yüce yargıcıları, çok iyi biliyorum ki benim bu kitabıma burun kıvıracaklardır. Çünkü onlar şiir için hazır formüller önermeyi pek severler. Belli bir konu alırsınız, onu şiir biçimine sokarsınız, *iambus*’lar ya da *troki’ier* kullanırsınız, dizelerin sonlarına birer uyak bulursunuz, birazcık iç ses uyumu eklersiniz, sonra bunu baştan aşağıya imgelerle donatırsınız –alın size şiir– işte!

Ne var ki bütün yayınevleri bu türden yamalı bohçaları hemen çöp sepetine atıyorlar; iyi de ediyorlar.

Eline yeni kalem alan, bir hafta sonra da şiir yazmaya kalkı şan birine benim bu kitabımın pek yararlı olacağını sanmam.

Kitabım ancak tüm engellere karşın şair olmak isteyenlere yararlı olabilir; şiirin, üretilmesi en zor şeylerden biri olduğunu bilerek, bu üretme sürecinin en gizemli tekniklerinden bazılarını avucunun içi gibi tanımak ve kendisinden sonra geleceklere aktarmak isteyenlere.

Bazı sonuçlar:

1. Şiir bir üretimdir. Çok güç, çok karmaşık türden bir üretimdir ama gene de üretimdir.

2. Şiir çalışması yapmak, yalnızca eskiden saptanmış ve sınırlanmış şiirsel yapıt örneklerini incelemek değil, üretim süreçlerini incelemek, yeni şeyler yaratmamızı sağlayacak bir çalışma yapmak demektir.

3. Yenilik, malzemelerde ve yöntemlerde yenilik yaratmak, her şiirin yazılışında zorunludur.

4. Dize yaratıcısı, sanatında ustalaşmak, şiir için birikim sağlamak üzere uğraşını gün be gün sürdürmelidir.

5. İyi bir çalışma defteri tutmak, bu defterden nasıl yararlanılacağını anlamak, aşınmış ölçülerle kusursuz şiir yazmayı becermekten daha önemlidir.

6. Salt şiirli sigara çakmakları yapacağım diye koskocaman şiir fabrikalarını harekete geçirmeye gerek yoktur Ekonomik olmayan şiirsel saçmalıkların üretimine karşı çıkmak gerekir. Kaleminize, yalnızca bir şeyi şiirden başka bir yolla dile getiremeyeceğiniz zaman el atın. Ön hazırlıklarınızı ele alıp işlemeye, apaçık bir toplumsal buyruk duyduğunuz zaman girişin ancak.

7. Toplumsal buyruğu doğru olarak anlayabilmek için şairin olup bitenlerin ortasında olması gerekir. Şair için kuramsal ekonomi bilgisi, gündelik yaşamın gerçeklerini tanımak, bilimsel tarih incelemelerine gömülmek, kendi çalışmalarının özü açısından, geçmişe tapan idealist profesörlerin bilgiç ders kitaplarından çok daha önemlidir.

8. Toplumsal buyruğu en iyi biçimde yerine getirebilmek için sınıfınızın öncüsü olmanız, sınıfınızla birlikte savaşımı tüm cephelerde sürdürmeniz gerekir. Sanatın politik olmadığını söyleyen o miti paramparça etmeniz gerekir. Bu mil şimdilerde gene ‘geniş destansı dokular’ (önce destansı, sonra nesnel, sonunda da siyasal bakımdan bağlanmamış) ya da 'süslü biçem’ (önce süslü, sonra yüce, sonunda tanrısal vb.) gibi şeyler üzerinde çene yorma biçiminde boy gösteriyor.

9. Rastlantıyı, beğeni değişikliğini, değerlerin öznelliğini ancak sanala bir üretim olarak yaklaştığınızda ortadan kaldırabilirsiniz. Edebiyat yapıtının değişik yönlerini ancak sanatı bir üretim olarak kabul ettiğinizde kavrayabilirsiniz: Şiirler, işçi ve köylü gazetelerindeki haberler. Bir şiir izleğini gizemli bir biçimde kafanızda evirip çevirmek yerine, ivedi sorunları şiirde geçerli göstergeler ve ölçütler aracılığıyla doğru olarak ele alıp işleme gücünü kazanırsınız o zaman.

10. Üretim işini, teknik süreç denen şeyi kendi içinde bir amaç olarak görmemelisiniz. Ne var ki, şiir çalışmasını yararlı kılan şey, bu üretme sürecinin ta kendisidir. Şairler arasındaki ayrımı belirleyen şey de işte bu üretim yöntemleri arasındaki ayrımdır; bir insanı usta bir yazar yapan tutum da yalnızca çeşitli edebiyat araçlarından oluşan bu alanı en geniş kapsamıyla bilmek, ustaca kullanabilmek ve bu alanda birikim sağlamış olmaktır.,

11. Şiirin içinde bulunduğu gündelik koşulların gerçek bir sanat yapıtının yazılmasında öbür etkenler ölçüsünde ağırlığı vardır. ‘Bohem’ sözcüğü, her türlü sanatçı bilgiç yaşama biçimini tanımlamakla kullanılan bir aşağılama sözcüğü olmuştur. Şimdiye dek ‘Bohem’ sözcüğüne, yalnızca bu sözcüğe savaş açılmıştır. Bundan arta kalan ve bugün hâlâ yaşayan eski edebiyat dünyasının bireyci ve çıkarcı doğası, yozlaşan ucuz bencilliği, karşılıklı övgüler düzme alışkanlığıdır; ‘şiirsel’ sözcüğü de ‘gevşek’, ‘biraz esrik’, uçkuru çözük’ vb. anlamlarına gelmiştir. Bir şairin giyinişi, evde karısıyla konuşuşu bile değişik olmalı, neredeyse bütünüyle yazdığı şiir türüne göre belirlenmelidir.

12. Biz Sol Cephe’nin[72] şairleri, şiirde yaratıcılığı sağlayan gizlerin yalnızca bizim elimizde bulunduğunu söylemedik hiçbir zaman: ne var ki bu izleri açığa çıkarmaya çalışanlar, yaratıcılık sürecini göz boyayıcı bir

dinsel–sanatsal kutsallık havasına bürünmekten kurtarmak isteyenlerde yalnızca bizler olduk.

Benim bu kitapta yapmaya çalıştığım şey, yalnızca bir tür insanın, edebiyatçı uğraşdaşlarımın kuramsal çalışmalarından yararlanarak giriştiğim alçakgönüllü bir açıklamadır.

Bu edebiyatçılar, çalışmalarını çağdaş malzemelere uygulamalı, geleceğin şiirine cömertçe yardım etmelidirler. Ama bu da yetmez.

Kitle eğitim örgütleri, eski estetik öğretilerini ta kökünden sarsmak zorundadırlar.

Şiir Nasıl Yazılır?, çev. Yurdanur Salman, Adam Yayınları

Marguerite Yourcenar
(1903-1987)

Henry James ve Joseph Conrad'la birlikte Yourcenar da kitaplarının yazılış evrelerini okurlarıyla paylaşmayı seven yazarlar arasında yer alır. Son çeyrek yüzyılda pek çok yapıtı dilimize kazandırılan bu önemli yazarın derlememize alınan “hakkında”sı ise *Hadrianus'un Anıları* (1951) romanına ait.

Hadrianus’un Anıları'nın Yazılması Üzerine Düşünceler

G. F’ye

Bu kitabın tüm olarak, kısım kısım, ya da çeşitli biçimlerde ilk yazılışı 1924 ile 1929 yıllarına, benim yirmi ilâ yirmi beş yaşlanma rastlar. O zaman yazdıklarımın tümünü yok ettim.

* * *

Flaubert’in mektuplarına cildin sayfalarını karıştırırken, 1927 yılına doğru çok okuyup altını birçok kez çizmiş olduğum, beğendiğim bir cümle yeniden karşıma çıktı: “Tarihte, İsa'nın henüz ortaya çıkmadığı, Tanrıların varlıklarının sona erdiği, Cicero’yla Marcus Aurelius dönemleri arasında, insanın tek başına direndiği benzersiz bir an vardır.” Hayatımın büyük bir bölümü, öbür varlıklarla sıkı bağlar içinde bulunduğu halde tek başıma var olabilen bu insanı tanımlayıp resmini çizmekle geçecekti artık.

* * *

Kitaba ilişkin çalışmalarıma 1934 yılında yeniden başladım; uzun süren araştırmalardan sonra yapıtın, bana son biçimini almış gibi görünen son on beş sayfası tamamlanmıştı. Tasarı, daha sonra, 1934 ve 1937 yılları arasında, birkaç kez daha ele alınmak suretiyle bir yana bırakıldı.

* * *

Uzun bir süre, yapıtı, o dönemin tüm seslerinin duyulabileceği bir dizi konuşmayla biçimlendirmeyi düşündüm. Ancak ne yaparsam yapayım, ayrıntılar gereksiz önem kazanıyordu; bölümler tümün dengesini bozacak gibiydi. Hadrianus'un sesi öbür sesler arasında boğuluyordu. İnsanın görüp algıladığı dünyayı yeniden canlandırma çabasında başarılı olamıyordum.

* * *

1934'ıeki yazılışından yalnız tek cümle kaldı: "Ölümümün yandan görünüşünü kavramaya başlıyorum." Resmedeceği manzarayı seçtiği halde sehpasını durmadan bir sağa bir sola çeviren ressam gibi, sonunda, kitaba hangi noktadan başlayacağımı bulmuştum işte.

* * *

Tarih içinde sabitleşmiş, kaydedilmiş, bilinen bir yaşam kesiti alalım; öyle bir yaşam kesiti alalım ki, tek bir bakışta tüm süreci algılanabilsin; daha da önemlisi, bu kesit içinde öyle bir nokta, öyle bir an yakalayalım ki, bu hayatı yaşamış olan insan, hayatını ölçüp biçip incelemiş, yaşamı hakkında yargı yetisine ulaşabilmiş olsun. Öyle ki, biz bu yaşama bakarken hangi açı içinde bulunuyorsak, o da kendi yaşamı karşısında aynı açı içinde bulunsun.

* * *

Villa Adriana'da geçirdiğim o sabah vakitlerini anımsıyorum; Olympeion'un çevresindeki kahvelerde geçirdiğim sayısız akşamları; sonra Yunan denizlerine yaptığım yolculuklar; Küçük Asya yollarını. Anılarımdan tam anlamıyla yararlanabilmek için, ilk önce, benden ikinci yüzyıla kadar uzaklaşması gerekiyordu tüm bunların.

* * *

Zamanla başa çıkmak kolay mı?: On sekiz gün, on sekiz ay, on sekiz yıl; ya da on sekiz yüzyıl. Louvre'daki *Mondragona* Antinous'ün başı gibi heykellerin hareketsiz yaşamlarını sürdürmeleri, geçmiş bir zamanda, ölmüş olan bir zamanda yaşamalarından kaynaklanıyor. Zaman sorunu insan nesilleri biçiminde çözümlendi: Buruşuk elleriyle, birbirlerine bir zincir biçiminde kenetlenmiş yirmi beş kadar yaşlı adam, Hadrianus'la aramızda kırılmaz bir bag kurmak için yeterli olabilirdi.

* * *

1937 yılında A.B.D.’ye ilk gidişimde, bu kitap için, Yale kitaplıklarında bazı şeyler okudum; doktora gidişini ve bedensel idmanlardan vazgeçişini anlatan bölümleri yazdım. Sonradan üzerinden geçtiğim bu bölümleri yapıta katmış bulunuyorum.

* * *

Bu iş için çok gençtim. İnsanın kırk yaşını aşmadıkça yazmaya kalkışmaması gereken kitaplar vardır. Önceden, insandan insana, yüzyıldan yüzyıla gelişen insanlık âleminin sonsuz çeşitliliğini bölen doğal sınırları anlamamak tehlikesi vardır; ya da insanla insan arasında yükselen gümrük kapılan ve gözcü kulübelerini gerektiğinden çok önemseme tehlikesi. İmparatorla aramdaki uzaklığı ölçmek yıllarımı aldı.

Paris’teki birkaç gün dışında, 1937–39 yılları arasında çalışmalarıma son verdim.

* * *

T.E. Lawrence’ın bazı sözlerinden, Küçük Asya’daki yollarının birkaç Hadriaanus’unkilerle kesişmiş olduğunu çıkardım. Ancak Hadrianus’un gerisinde kalan topraklar çöl değil, Atina tepeleriydi. Bu iki adam hakkındaki düşüncelerimi geliştirdikçe; yaşamını ve her şeyden önce kendisini reddeden Lawrence’ın serüveni bende, Hadrianus aracılığıyla, her deneyimi kabul etmek, ya da birini kabul ederken öbürünü reddetmeyi öngören görüşü anlatmak isteğini yarattı. Birinin çileciliğiyle öbürünün hazcılığının yer yer kesiştiğini bilmem ayrıca söylemeye gerek var mı?

* * *

1939 yılı Ekim’inde notların ve yazmaların büyük bir bölümü Avrupa’da kaldı. A.B.D.’ne giderken, Yale Kitaplığı’nda okuduklarımın özetlerini ve yıllarca yanımda taşımış olduğum Trayan’ın öldüğü zamana ilişkin Roma İmparatorluğunun haritasını beraberimde götürmeyi ihmal etmedim yine de. 1926 yılında Floransa Arkeoloji Müzesi’nden almış olduğum Anıinous’un o ciddi ve hoş profilini de götürdüm yanımda.

* * *

1939’dan 1948’e kadar tasan, bütünüyle bir yana bırakıldı. Zaman zaman gerçekleşmesi olanaksız bir şey düşünür gibi, cesaretsizlik ve

umursamazlıkla aklıma getiriyordum tasarıyı. Sık sık, böyle zor bir işe kalkıştığımdan ötürü utanç duyuyordum.

* * *

Kendimi tembelliğe kaptırdığım kederli anlarda, teselli bulmak için Hartford'un güzel müzesine gidiyordum: Geç bir ikindi vaktinin mavi göğünde, altın sansı ve kahverengiye çaları Parthenon'u gösteren, Canaletto'nun Roma tablosunu seyrediyordum; her seferinde rahatlamış ve huzur bulmuş olarak ayrılıyordum müzeden.

* * *

1941 yılına doğru New York'ta resim malzemeleri satan bir dükkânda şans eseri dört Piranes gravürü buldum; G... ile birlikte satın aldık. İçlerinden bir ianesi daha önceden hiç görmemiş olduğum *Hadriımus'un villasının* görüntüsü Canopus tapınağının içiydi; sonradan, 17. yüzyılda, Mısır stilindeki Antinous ve yanındaki rahibelerin bazalt heykelleri Vatikan'a taşınmışlardı. Ön kısımdaki, patlamış bir kafatasına benzeyen yuvarlak yapının üzerinden saç tellerini andıran yıkılmış ağaçlar. çalılar sallanıyordu, belli belirsiz. Piranesi'nin dehası gerçekten de bir hayal öğesi oluşturuyordu yapıda. Uzun zamandan beri süregelen yas ayinlerini ve bir iç dünyanın trajik mimarisini kavramış olduğu anlaşılıyordu. Eski girişimimden bütün bütüne vazgeçtiğimi zannettiğimden olacak birkaç yıl boyunca hemen hemen her gün baktım bu çizime. Kayıtsızlığın işte böyle garip sapmaları olur bazen.

* * *

1947 baharında bazı kâğıtları düzene sokarken Yale'de almış olduğum notları yaktım; artık yararsız olduklarını sanıyordum.

* * *

Ancak tüm bunlara karşın, 1943'lerde, savaş yıllarında yazmış olduğum ve Roger Caillosis'in Buenos Aires'te, "Les Lettres Françaises" dergisinde yayımladığı Yunan Mitolojisi hakkındaki makalemde, Hadrianus'a ilişkin birtakım şeyler yazdım. Sonra 1945 yılında, ciddi bir hastalığın başlangıcından hemen önce yazmış olduğum, "Canticle of the Soul and its True Freedom" adlı bitirmediğim bir denemede, Unutkanlık Irmağının akıntısında, Antinous'un boğulmuş görüntüsüyle karşılaştım yeniden.

* * *

Burada söylediğim her şeyin, söylemediklerimin dışında kaldığı unutulmamalıdır. Bu notlar sadece bir boşluğu doldurma amacı güdüyor. Örneğin o güç yıllarda yaptıklarıma, düşündüklerime, çalışmalarıma, üzüntü ve endişelerime, hatta sevinçlerime ilişkin herhangi bir şey yok burada. Dış olayların büyük tepkisine, insanın kendisini gerçeğin biley taşında bilemesine de yer verilmemiştir. Hastalık deneyimlerimi ve beraberinde getirdiği daha derin izler bırakmış olan öbür deneyimleri de geçiyorum; sevginin varlığı, ya da sevgi için giriştiğim arayışları deşmek istemiyorum.

* * *

Boş verin. Süreklilikteki o kesinti, o dönemde pek çok kişinin benden daha trajik ve daha kesin olarak yaşadığı deneyimler –(aslında herkesin kendine göre yaşamış olduğu birtakım deneyimler)– belki de beni Hadrianus'tan ayıran uzaklığa köprü kurmaya, daha da önemlisi, beni gerçek kişiliğimden ayıran uzaklığı kapatmaya zorladı.

* * *

İnsanın art düşünceye kapılmadan, kendine pay çıkarmaya çalışmadan yaptığı her şey sonunda değer kazanır. O yıllarda, zamanımı, tanımadığım bir ülkede Antik Çağ'ın yazılarını okumakla geçirdim, kırmızı ya da yeşil kapaklı Loeb-Heinemann yayınlarının ciltleri benim için birer ülke olmuştu. Bir insanın düşünce biçimini yeniden oluşturmanın en iyi yolu, onun kitaplığını yeniden kurmaktır.

* * *

Farkında bile olmadan Tibur'daki kitap raflarını düzenlemeye başlamıştım çalışırken. Bundan böyle, hasta adamın buruşuk ellerinde tuttuğu el yazmalarını hayal etmekten başka bir şey kalmıyordu yapılacak.

* * *

19. yüzyıl arkeologlarının dıştan yaptıkları "bir araya getirme" işlemini içten yapmak.

* * *

1948 yılının aralık ayında, savaş yıllarında İsviçre'de bırakmış olduğu, içinde aileme ilişkin kâğıtlar ve on yıllık mektuplar bulunan sandığım elime geçti. Ateşin karşısına oturarak, bir ölümün ardından demirbaş dizelgesi çıkarır gibi elimdeki yığını karıştırıp bir şeyler bulmaya çalıştım. Desteleri bir bir açıp unutmuş olduğum insanların, ya da beni unutmuş olan insanların yazdıklarını son satırına kadar tüketinceye dek gözden geçirerek tek başıma kaldım birkaç gece. Bazı sayfaların tarihleri bir önceki nesle aitti; isimlerini bile anımsamadığım insanlar vardı aralarında. Uzun zamandır gözden yitirdiğim bir Marie, bir François, bir Paul'le birlikte geride bıraktıkları ölü düşünceleri, kâğıtların katlarını açıp birbiri ardına ateşe fırlatırken, daktiloyla yazılmış dört beş kadar sarı sayfaya rastladım. Mektubun başlangıcı pek bir şey demiyordu bana: "Sevgili Marc..." Marc... Hangi dost, hangi sevgili, hangi akrabaydı bu? Çıkaramadın bir türlü. Bu Marc'ın, Marcus Aurelius olduğunu ve elimde yitirdiğim yazmaların bir bölümünü tutmakta olduğumu anlayıncaya kadar epeyce zaman geçti. O andan itibaren ne bahasına olursa olsun, bu kitabın yeniden ele alınıp yazılması gerekiyordu artık.

* * *

Aynı gece, büyük bir bölümünün yitmiş olduğu bu kitaplığın artıklarından bana gönderilen iki cildi yeniden açtım. Ciltlerden birisi, Henri Estienne'in o güzelim baskıyla çıkarttığı Dio Cassius, öbürüyse, Historia Augusta'nın sıradan bir basımıydı. Bunlar kitabı yazmayı düşündüğüm zamanlarda satın alınmış, Hadrianus'un yaşamına ilişkin iki temel kaynaktı. Geçen zaman içinde, dünyanın ve benim başımdan geçen her şey şimdi, geride kalmış bir tarihsel dönemin kayıtlarını zenginleştirmeye, imparatorun yaşamına başka gölgeler düşürmeye, başka ışıklar tutmaya yarıyordu. Eskiden Hadrianus'u daha çok bir ilim adamı, bir gezgin, bir şair ve bir sevgili olarak düşünmüştüm. Bu niteliklerinin tümü yerli yerinde duruyordu ama, şimdi onun bu değişik suretlerinin arasında beliren en resmî ve en gizli biçimi, imparatorluğu vardı karşımda. Çevremizde tepetaklak olan bir dünyada yaşamış olmak gerçeği Prens'in önemini öğretmişti bana.

* * *

Bilge diye nitelendirebileceğimiz bu adamın portresini durmadan çizmek tutkusuna kapıldım.

* * *

Düşüncelerimi aynı biçimde çelen bir tarihsel sima daha var; o da Ömer Hayyam, şair ve astronom Ömer Hayyam. Ancak Hayyam'ın yaşamı, eylem dünyasını pek önemsemeyen, arı bir düşünürün, ağırbaşlı bir kuşkucunun yaşamı. Ayrıca İran'ı ve dilini bilmiyorum.

* ^ *

Gerçekten olanaksız bir başka şey de, bir kadını, örneğin Plolina'yı alıp olayları onun çevresinde geliştirmek, Hadrianus'un yerine onu, öykünün ekseni yapmaktı. Kadınların yaşamı ya çok gizli ya da çok sınırlıdır. Bir kadın kendi hayatını anlatmaya kalkışırsa, hemen, kadınlık niteliklerinden uzaklaşmakla suçlanır. Bir erkeğin ağzından çıkanlara bile gerçek unsuru sağlamak başlı başına bir sorundur.

* * *

Kitaba yeniden başlamak için New Mexico'ya, Taos'a hareket ettim; yanımda boş kâğıtlarım vardı. Karşı kıyıya ulaşıp ulaşmayacağını kestiremeyen bir yüzücü gibi, bir Mısır mezarının bir metre küplük boyutlarına sıkışır gibi kapandım kompartımanıma. New York ile Chicago arasında gecenin geç saatlerine kadar çalıştım. Kar ve fırtına yüzünden geciken bir treni beklerken ertesi günün tümünü Chicago istasyonundaki bir lokantada çalışarak geçirdim. Sonra Santa Fe Limited'in gözlem vagonunda Colorado dağlarının siyah sivri tepeleri, yıldızların sonsuz biçimleriyle çevrili gecede yalnız başıma gün doğana kadar çalışmamı sürdürdüm. Böylece, aşk, uyku, yemek ve insanı anlamaya ilişkin bölümler bir çırpıda yazılmış oldu. O günden daha heyecanlı bir gün, o geceden daha aydınlık bir gece anımsayamıyorum.

* * *

Yalnız uzmanların ilgisini çekebilecek üç yıllık bir araştırmayı, yalnız çılgınları, ilgilendirebilecek olan yöntemin geliştirilmesini geçiyorum. Bu yöntem, kontrol altında sürdürülen bir hezeyandı. Yine de bu “hezeyan” deyimi romantik çalmıyor kulağa. İsterseniz buna, geçmişin olabildiğince farkına varabilme, geçmişe sürekli katılma, diyelim.

* * *

Bir yandan bilimsellik, öbür yandan büyü sanalları; ya da daha belirgin bir biçimden benzetme yapmadan söylemek gerekiyorsa şöyle diyelim; insanın, bir başkasının beden ve ruhuyla bütünleşmesini sağlayan *tılsımlı duygudaşlık.*

* * *

Bir sesin portresi. *Hadıiamıs'un Anıları'nı* birinci şahısla yazmayı seçmiş olmamın nedeni, her aracıya, kendim bile olsam herhangi bir aracıyı ortadan kaldırmak. Hadrianus, kendi yaşamı hakkında, benden daha etkin ve daha ince bir biçimde konuşurdu elbet.

* * *

Tarihsel romanları apayrı bir sınıfa koyanlar, yazarın, dönemin sağladığı tekniklerle, bazı geçmiş olayları yorumlamaktan başka bir şey yapmadığını unutuyorlar. Yazarın bilinçli ya da bilinçsiz olarak ortaya koyduğu anılar, ister kişisel, ister başka türlü olsun Tarih'le aynı malzemeden dokunmuştur. Proust'un yapıtı, tıpkı *Savaş ve Barış'ta* da olduğu gibi yitmiş bir zamanın yeniden bir araya getirilmesidir.

1930 tarihsel romanlarının melodrama, pelerinli hançerli aşk masallarına meyilli oldukları doğrudur, ancak Balzac'ın o görkemli "Laneais Düşesi"nden, ya da o çarpıcı "Altın Gözlü Kız"ııdan daha fazla olduğu söylenemez bu meylin. Flaubert, yüzlerce küçük ayrıntıyla doldurduğu betimlemesiyle Kartaca Sarayı'nı yeniden ortaya çıkarırken, kendi döneminin, Normandiya'smı, Yonville'ini anlatırkenki yöntemi yineliyordu sadece. İç dönüşün egemen olduğu günümüz yazın biçimlerinde, tarihsel roman, ya da kolay oluyor diye öyle adlandırılan romanlar, yeniden yakalanan zamana dalmak zorundadırlar; bunu yaparken bir iç dünyadaki yerlerini almak zorundadırlar.

Zamanın tek başına, olayla hiçbir ilişkisi yoktur. Uzay konusunda beyliklerini açıkça ilan etmiş olan çağdaşlarımın, insanın istediğinde yüzyıllar arasındaki uzaklığı daraltabileceğinin farkında olmayışları hep şaşırtmıştır beni.

* * *

Her şeyin, herkesin hatta kendimizin bile izini yitiriyoruz. Babamın yaşamındaki olayları Hadrianus'un yaşamındakilerden daha az biliyorum.

Kendi yaşamımı yazacak olsam, başkasının yaşamıymış gibi yazardım. Belirli olmayan noktaları ortaya çıkarmak için, benim dışımdaki şeylerden başlardım araştırmaya, başkalarının anılarına, başkalarının mektuplarına dönmek zorunda kalırdım. Geri kalan, un ufak olmuş duvarlar ya da gölge yığınlarından başka nedir ki? Metinde Hadrianus'un yaşamına ilişkin boşlukların, onun tarafından da unutulmuş olabileceğini anlamamız gerekir.

* * *

Bu, sık sık söylediği gibi, tarihsel gerçeğin hiçbir biçimde yeniden elde edilemeyeceği anlamına gelmemelidir. Tüm gerçekleri olduğu gibi bu gerçeğin sorunu da aynıdır; insan az ya da çok yanılır.

* * *

Oyunun kuralları: Her şeyi öğren, her şeyi oku, her şeyi araştır, aynı anda Loyola'lı Ignatius'un *Ruhsal* Deneyimlerini, ya da Hintli sofuların yöntemini benimse; kapalı göz kapaklarının ardında yarattıkları görüntüleri daha iyi görebilmek için tükeninceye dek çalış. Karılara yazılan yüzlerce notun içinde, her bir olayı ortaya çıktığı zamana kadar izle; yalnız taş üzerinde görebildiğimiz o yüzlere yeniden hareket ve incelik vermeye çalış. İki metin, iki iddia, ya da belki iki fikir çelişkiliyse, birini seçip ötekini atmaktansa, uzlaştırmaya çalış; onları, tek bir gerçeğin iki ayrı yüzü, ya da birbirini izleyen safhaları olarak algıla; gerçeğin karmaşık olduğunu ve bundan ötürü zorunlu olarak inandırıcı nitelikler taşıdığını bil. İkinci yüzyılın bir metnini, ikinci yüzyılın gözleri, ruhu ve duygularıyla okumaya çalış; o zamanın sağlayabileceği ana çözümler içinde demlendirmeye bırak; o insanlarla aramızda birikmiş olan inanç ve duygu yığınların, eğer mümkünse bir yana bırak; ön çalışmalar yaparak, bizi elimizdeki metinden, zamanın insanlarından ve gerçeklerinden ayıran olayları ve görüşleri karşılaştır, birbirlerini doğrulamaları için tüm olanaklardan yararlan; zaman içindeki belirli bir noktaya geri dönebilmek için mihenk taşı yap bunları. Gölgeni resmin üzerine düşürme; aynayı soluğunun buharından uzak tut; içimizde sürekli ve temel olan ne varsa onu al; bizim gibi zeytin yemiş, şarap içmiş, ya da parmakları bala batıp yapışkanlaşmış, acı rüzgârlara ve köreltici yağmurlara karşı savaşmış ya da yazın kavak ağacının gölgesini aramış, zevkleri, düşünceleri olmuş o insanlarla kesişen noktalarımızı yakalamaya çalış.

* * *

Birkaç kez, Hadrianus’un hastalığına ilişkin bölümleri yazmak için doktorlara teşhis koydurdum. Belirtiler, Balzac’ın son günlerindeki klinik raporlarındakinden çok farklı değildi.

Hadrianus’un hastalığını daha iyi anlamak için kalp hastalığının ilk belirlilerinden iyi yararlan.

* * *

Ağır ağır gezinen oyuncu, trajik kraliçenin ardından ağlarken Hamlet, “Hecuba’dan ona ne?” diye sorar. Böylelikle, Danimarka Prensi, babasına yapılmış olan kötülükleri yeterince hissedememiş olmaktan ötürü intikamını almakta güçlük çekmekte ve içten gözyaşları döken bu oyuncunun üç bin yıl önce ölmüş bir kadınla, kendisinin babasıyla olan ilişkilerinden daha derin ilişkiler içinde bulunduğunu itiraf etmektedir.

* * *

İnsan malzemesi ve yapısı pek değişmez; bir topuğun eğiminden, bir ökçe siririnin konumundan, bir ayak parmağının biçiminden daha bozulmaz bir şey olamaz. Ancak ayakkabının ayağı başka zamanlara oranla daha az bozduğu dönemler vardır. Sözünü eniğim yüzyılda, çıplak ayağın gizlenmemiş, özgürlüğüne daha yakınız.

* * *

Hadrianus’da bir peygamber sezgisi bulunduğunu söylerken tüm olasılıkları saptamak istiyorum. Bu tür teşhisler, belirsiz ve genel anlamda geçerliliklerini korurlar. İnsan olaylarının tarafsız inceleyicisi, bu olayların eninde sonunda alacağı biçim konusunda genellikle az yanılır ama olayların kesin olarak nasıl oluşacakları, dönüm noktaları ve ayrıntıları konusunda ciddi yanlışlara düşebilir. Napolyon, Saint Helena’da, ölümünden yüz yıl sonra Avrupa'nın ya ihtilalci olacağını ya da kazakların eline geçeceğini söylemişti; sorunun her iki yönünü de iyi belirtmişti ama birbirlerinin üstüne yerleşeceklerini pek kestirememişti. Aslında genellikle gururumuz, büyük bilgisizliğimiz ya da yürekli olmayışımızdan ötürü geleceğin belli başlı çizgilerini görmeyi reddederiz. Eski dünyanın bilge adamları hiçbir dinsel inançla bağlı olmadıklarından, bizim gibi tüm evrene uyguladıklarını, fiziksel ya da daha doğrusu fizyolojik anlamda düşünüyorlardı; insanın

sonunu ve kürenin ölümünü öngörmüşlerdi. Pluıarkhos da Marcus Aurelius da tanrıların ve uygarlıkların gelip geçici olduklarını, öleceklerini biliyorlardı. Amansız bir geleceğe bakan ilk bizler değiliz.

* * *

İmparatora bir başkasının düşüncelerini okuma yetkisi vermem, “Sybilline Versus”te, Aelius Aristides’in yazılarına, ya da Frönto’nun çizmiş olduğu yaşlı Hadrianus portresinde görülen kişiliğindeki Faust benzeri unsurları ortaya çıkarmaktan öteye bir şey değildir. Doğru ya da yanlış, ölmekte olan bu adamın çağdaşları ona, insanüstü güce benzer şeyler mal etmişlerdir.

* * *

Bu adam, dünyama barışı sağlayıp ülkesinin ekonomisini canlandırmış olmasaydı, kişisel şansı, ya da şanssızlığı beni daha az duygulandıracağı.

* * *

İnsanın metinler arasındaki ilişkileri yutarcasına incelemeye zamanı yoktur. Thespiae’de, “Narsisus Irmağının yanında Helicon tepelerinde” Aşk Tanrısı ve Urania Venûsü için adanmış av zaferi şiirinin tarihi olarak 124 yılının sonbaharı belirlenebilir; bu zamanda imparator Mantinea’dan geçmişti ve Pausanius'a bir şiir yazmıştı. Mantinea yazıtı şimdi yitirilmiş ama Hadrianus’un diktirdiği yazıt, ancak Plutarkhos’un “Ahlaklar”ında, Epaninondas’ın, yanı başında, vurulan iki genç dostu arasında gömülü olduğunu anlattığı bölümün ışığında anlaşılabilir. İmparator ve Aminous’un karşılaşma tarihi olarak, imparatorun Küçük Asya'da geçirdiği 123–124 yıllarını kabul edecek olursak, –ki bu tarih en akla yatkın tarih olup en iyi ikonograf kanıtlarıyla da desteklenmektedir– O zaman bu iki şiir Antinous dönemi diye adlandırabileceğimiz kısmın bir parçasını oluşturur; ikisi de, gözdenin ölümünden sonra, genci Patroklos’la kıyaslayan Arrianos’un daha sonradan söz ettiği kahraman âşıklar Yunanistan’ından esinlenmiştir.

* * *

Portrelerinin geliştirilmesi gereken birkaç kişi vardır: Plotina, Sabina, Arrianos, Suetonius. Hadrianus onların yalnız bir bölümlerini görebiliyordu; kendi bulunduğu yerdeki görüş acısından, görebileceği kadarını görüyordu sadece. Antinous, imparatorun anılarından, yansıma yoluyla çıkmalıdır ortaya; titiz ayrıntıların kırılmasıyla belirginleşmelidir.

* * *

Antinous'un davranışına ilişkin söylenebilecek her şey, herhangi bir benzeri için yazılmış olanlarda görülebilir: "İstekli ve kayıtsız sevecenlik, somurtkan kadınsallık". Shelley bir ozan açık sözlülüğüyle, önemli olanı altı sözcükte dile getiriyor; 19. yüzyıl sanat eleştirmenlerinin ve tarihçilerinin çoğu, konuyu iyi söz söyleme uğruna ya dağıtıyorlar ya da belirsizlik ve ikiyüzlülükle yüceltiyorlardı.

* * *

Antinous portreleri açısından zenginiz; nitelik olarak sıradanından, eşsiz olanına kadar birçok portre var elimizde. Yontu ustalarının becerilerinden, Antinous'un yaşından kaynaklanan değişkenliklerden, ya da canlıyken yapılmış portrelerle, ölümünden sonra anmak için yapılanlar arasındaki farklılıklara karşın yüzünün akıl almaz gerçekliğini algılayabiliyoruz. Farklı yorumlar arasında dahi, hemen tanınabilir. Bir devlet adamı ya da bir düşünür değil de, sadece sevilmiş bir insan olarak yaşamını sürdürmesi açısından klasik çağın özgün örnekleridir bunlar; çarpıcı ve duygulandırıcıdırlar. Bu portreler içinde en güzel ikisi en az bilinenleri: içlerinde yalnız bu ikisi yontu ustalarının adlarım da bize ulaştırıyorlar. Bir tanesi Afrodisiyaslı Anıonianos'un imzasını taşıyan bir yan kabartma, elli yıl önce bilimsel tarım enstitüsü Fundi Rustici'nin topraklarında bulunmuş ve şimdi bu kuruluşun kurul odasına yerleştirilmiş. Roma'ya ilişkin hiçbir rehber kitabı, heykellerle dolu kentte bu yapıttan söz etmediği için turistler bu yapıtın varlığını bilmezler. Antinous'un bu heykeli, İtalyan mermerinden yontul. muş olduğu için, kesinlikle İtalya'da ve hiç kuşkusuz Roma'da yapılmış olacak; ya sanatçı o zamanlarda başkente yerleşmişti ya da imparator gezilerinin birisinde onu da beraberinde getirmişti. Olağanüstü bir inceliği var. Düşünceli bir biçimde eğilmiş genç başı, asma Filizlerinin birbirine dolandığı ince arabesk biçiminde bir çerçeve içerisinde; ister istemez yaşamın kısalığı akla geliyor, kurban salkımı ve sonbahar akşamının meyve kokulu havası. Ne yazık ki, son savaş yıllarında bir mahzene kapatılmış olan mermer biraz bozulmuş; beyazlığı geçici olarak bulanıklaşmış ve toprak lekeleri var ve sol elin üç parmağı kırılmış Tanrılar insanların ahmaklığını böyle öderler.

{73} (Yukarıdaki paragraf ilk kez kitabın altı yıl önceki basımında yer aldı;

bu arada, yan kabartmayı, Stendhal ya da Balzac'ın düş gücünü çelebilecek nitelikte garip bir adam olan Romalı banker, Arturo Osio ele geçirdi. Sinyor Osio, Roma ucundaki mülkünde doğal durumlarında özgürce hareket eden hayvanlarına ve Orbetello'daki kıyı malikânesinde yetiştirdiği binlerce ağaca gösterdiği titizliği bu güzel nesneye de gösteriyor. Ağaç yetiştirmek az rastlanan erdemlerden birisi; Stendhal daha 1828'de “İtalyanlar ağaçlardan nefret ederler,'' diye yazmıştı; bugün emlakçıların Roma'ya giderek daha çok dev apartmanlar sıkıştırmak için kentin şemsiye çamlarını koruyucu yasaları aldattıklarını görse ne derdi acaba? Yöntemleri çok yalın; sıcak su şırınga ederek ağaçları öldürüyorlar. Hayvanları avlamak yerine gerçek bir Cennet bahçesi yaratmak amacı güden bu toprak sahibinin korular ve hayvanların özgürce dolaşabildiği kırlar yaratması birçok zengin insanın hoşuna gidebilecek az rastlanan gösterişlerden birisi. Çok dayanıklıymış gibi görünen ama çok çabuk bozulabilen o huzur verici nesneleri, Klasik Antikçağ'ın o heykellerini sevmek, geçmişten ve gelecekten kopmuş huzursuz zamanlarımızın özel koleksiyoncularında pek görülmeyen bir tutku. Antonianos'un yan kabartmasının yeni sahibi, bilirkişilerin önerilerine uyarak onu bir uzmana temizletti ve elle, yavaş yavaş silinen mermerin pasları ve nem lekeleri geçerek su mermeri ya da fildişini andıran yumuşak pırıltısına kavuştu yeniden.)

* * *

İkinci başyapıt, şimdi dağılmış bulunan ama bir zamanlar, bir ailenin koleksiyonunda bulunduğu için Marlborouglı Mücevheri adı verilen ünlü tabakalı akik taşıdır. Otuz yıldan uzun bir süre, bu üzeri oymalı değerli taşın kaybolmuş olabileceği ya da saklanıldığı zannedildi ama 1952 yılının Ocak ayında Londra'da bir açık artırmada ortaya çıktı. Büyük koleksiyoncu Giorgio Sangiorgi'nin bilgili zevki sayesinde yeniden Roma'ya geldi. Bu özgün ve değerli taşı görüp ellemek fırsatını bana tanıdığı için kendisine gönül borçluyum. Taşın ucuna doğru yarı yarıya okunabilen bir imza var. Yarı kabartmanın yontucusunun Afrodisiyas'lı Antonianos olduğu sanılıyor. Usta yontucu o kusursuz yandan görünüşünü öylesine bir beceriyle tabakalı akik tasının dar çevresine oturtmuş ki. Bu bir parçacık taş ortadan kalkmış bir sanatın eşsiz bir kanıtı; bir heykel ya da bir kabartma gibi. Bizans döneminde bir ara, altın külçe içine yerleştirilen bu değerli taş Venedik'e gelinceye kadar adlarını bilmediğimiz koleksiyoncuların ellerinde dolaşmış;

Venedik'te büyük bir 17. yüzyıl koleksiyonunun parçası olarak adı geçiyor. Ondan sonraki yüzyılda, ünlü antikacı Gavin Hamil ton tarafından satın alınıp İngiltere'ye götürülüyor ve şimdi yine oradan, başlangıç noktası olan Roma'ya geri geliyor. Bugün yeryüzünde Hadrianus'un tutmuş olduğu tek şey bu taştır, diyebiliriz.

* * *

İnsanın en yalın şeyleri ortaya çıkarabilmek için bir konunun en kuytu köşelerine kadar inmesi gerekir. Yazınsal alanda genellikle bu hep böyle olur. Hadrianus'un yazmanı Phlegon'u incelerken, Goethe'nin baladının ve Anatole France'ın "Korent Düğûnü"nün esin kaynağını, o ağır başlı ve şehvetli "Korentli Gelin" yazarına borçlu olduğumuzu ve öykünün ünlü hayalet öykülerinin ilki ve en iyisi olduğunu öğrendim. Ancak Phlegon'ım sıradan deneyimlerin ötesine geçmek çabasıyla, o açık ve eleştiriden uzak merakıyla iki kafalı canavarlara, çocukları olan hermafrodiılerc ilişkin saçma sapan öyküler yazdığını da unutmamalıyız. İmparatorluk masasında en azından arada sırada böyle şeyler de konuşuluyordu hiç olmazsa.

* * *

Hadrianus'un *Anılan* yerine Günlüğü'nü yeğleyecek olanlar, eylem adamının günlük tutmaya pek vakti olmadığını unutmuş olacaklar; genellikle sonradan, yaşlılık dönemlerinde, elden ayaktan düşünce toplarlar anılarını bir araya; notlar alır ve sık sık yaşamlarının aldığı yola kendileri de şaşırmaya başlarlar.

* * *

Diğer belgeler olmayıp da bir tek, "Karadenizin Çepeçevre Dolaşılmasına İlişkin Arrian Os'un İmparator Hadrianus'a Mektubu" olsaydı; bu, imparatorun geniş anlamda çizgilerini yeniden yaratmak için yeterli olurdu: Tüm ayrıntıları bilmek isteyen devlet başkanının titiz kesinliği; hem barış hem savaş konusundaki işlere ilişkin ilgisi; heykellerin iyi benzerler olmasına ilişkin endişesi ve iyi yapılmalarını istemesi; eski günlerin şiirleri ve efsanelerine tutkusu... Marcus Aurelius'tan sonra ortadan tamamen yok olacak ama hangi dönemden olursa olsun az rastlanacak bir toplum; Marcus Aurelius ise, saygısı ve uyumu ince bir gölge altında olmasına karşın, hâlâ prensi dostum diye adlandırabilen bilgili bir bilim adam, bir yönetici. Her

şey bu belgede: Eski Yunan'a ve ülkülerine duyuları özlem, yitik bir aşka ilişkin akıllı imalar ve yaşamaya devam eden kederli sevgilinin büyülerde teselli arayışı; bilinmeyen toprakların, barbar iklimlerin büyüleyici çekiciliği. Yalnız deniz kuşlarının bulunduğu çöl ıssızlığının romantik bir ruha olan çağrısı. Villa Hadriana'da bulunan ve şimdi Roma'daki Terme müzesinde sergilenen kusursuz vazoyu getiriyor insanın aklına; mermer tozlarının kar ianeleri gibi serpiştiği alanın üstünde yabanıl balıkçıl sürüsü, mutlak bir yalnızlık içinde, kanatlarını açarak uçmaya hazırlanıyor.

1949'da yazılmış bir not: Tam bir portre çizmeye ne kadar uğraşırsam o kadar herkesin hoşlanabileceği bir adamdan ve kitaptan uzaklaşıyorum. Yalnız birkaç insan yazgısı öğrencisi anlayabilecek bunları.

* * *

Zamanımızda, roman tüm öteki biçimleri yiyip yutuyor; anlatım aracı olarak insan sadece roman biçimini kullanmaya zorlanıyor. Hadrianus adındaki adamın yazgısını inceleyen bu yapıt 17. yüzyılda yazılmış olsaydı tragedya biçiminde olurdu, ya da Rönesans döneminde yazılmış olsaydı belki bir makale olurdu.

* * *

Bu kitap yalnız kendim için bir araya getirmiş olduğum geniş bir çalışmanın kısaltılmışıdır. Her akşam, otomatik bir biçimde, zaman içinde başka bir döneme kendimi yakınlaştırarak elde etliğim sonuçları yazmak alışkanlığı edindim. En küçük bir sözcük, ufak bir hareket, fark edilmesi güç bir dolaylı anlatım, her şey kaydediliyordu; şimdi kitapta bir ya da iki satırla özetlenmiş olan sahneler yavaş hareket edermişçesine en ufak ayrıntılarına kadar önümden geçtiler. Tümü bir araya getirilseydi bu cildin binlerce sayfa tutabileceği malzemeyi oluşturacaklardı; ancak her sabah bir gece önceki çalışmaları yaktım. Bu biçimde gerçekten anlaşılması güç birçok düşünce ve ayıp sınırına yaklaşan birkaç betimleme yazdım.

* * *

Hırsla gerçeği arayan, ya da hiç olmazsa doğruyu bulmaya çalışan, Pilate gibi genellikle gerçeğin mutlak ya da arı olmadığını anlayabilecek kişidir. Böylece, daha tutucu bir kafanın gösteremeyeceği, en dolaysız saptamalara

karışmış duraksamalar, sapmalar ve saklamalar buluruz. Az da olsa, belirli anlarda bana imparator yalan bile söylüyormuş gibi geldi. Böyle durumlarda herkes gibi ben de yalanıyla baş başa bıraktım onu.

* * *

“Hadrianus’un kendini kastediyorsun,” diyenlerin büyük ahmaklığı, zamana ve alana böylesine uzak bir konuyu insanın neden seçtiğine şaşırmaları kadar kabadır. Gölgeleri uyandırmadan önce kendi başparmağını kesen büyücü, kanını yalayabilmek için çağrısına yanıt vereceklerini bilir. Kendisiyle konuşacak seslerin kendi gürültülü çığlıklarından daha akıllı ve dikkate değer olduğunu bilir ya da bilmesi gerekir.

* * *

Çok büyük bir adamın yaşamına girmiş olduğumu anlamak uzun sürmedi. O andan sonra, gerçeğe daha büyük bir saygı, daha yakın bir ilgi ve kendi açımdan daha büyük bir sessizlikle yönelmem gerekti.

* * *

Bir anlamda yeniden anlatılan her yaşam örnek olarak ortaya sürülür; evrenin bir görüşünü savunmak ya da ona karşı koymak, kendimizin olan davranış düzenini belirtmek için yazarız. Ancak her yaşam öyküsü yazarın konusunu fazla ülküleştirerek ya da bazı ayrımdan bilinçli olarak abartarak diğerlerini de dikkatlice ortadan silerek, kendisini dışladığı doğrudur. Anlaşılması ve anlatılması gereken adamın yerini, keyfî olarak yaratılmış bir insan alır. Kim ne derse desin insan yaşamının grafiği, birincisi insanın kendisini nasıl gördüğünü belirten, İkincisiyse nasıl olmak istediğini gösteren iki dikey çizgi ve aslının ne olduğunu anlatan bir yatay çizgiyle çizilemez; çizginin üç eğik çizgisi olmalıdır ve bu eğriler sonsuza uzanırken hem bir araya gelebilmeli hem de bir noktadan itibaren birbirlerinden ayrılabilmelidirler.

* * *

İnsan ne yaparsa yapsın anıtı kendi bildiği gibi yeniden diker. Ama başlangıçtaki taşları kullanmış olmak bile bir kazançtır.

* * *

Yaşama serüvenini geçirmiş herkes kendimdir.

* * *

İkinci Yüzyıl bana çok çekici geliyor. Uzun bir süre, insanın tüm bir özgürlük içerisinde düşünüp kendisini anlatabildiği son yüzyıldı. Bize gelince belki de o zamanlardan çok uzağız şimdi.

* * *

1950 yılının Aralık ayının 26. günü, Atlantik kıyısı ötesinde, Mount Desert Adası'nın, o kutupsal sessizliği içinde dondurucu soğukta bir akşam, 138 yılında Baiae'de bunaltıcı bir Temmuz sıcağı gününde yorgun ve ağır adaleler üzerinde bir çarşafın ağırlığını anlamaya, yaklaşmakta olan ölümü gibi başka seslerin mırıltısına tüm dikkatini vermiş bir adamın gelgitsiz denizin zaman zaman duyulabilecek sesini nasıl işittiğini yakalamaya çalışıyordum. Son yudumladığı su damlasına, acının son nöbetine, kafasındaki son görüntüye kadar algılamaya çalıştım. Artık imparator ölmeliydi.

* * *

Bu kitap hiç kimseye adanmadı. G.F.... ye adanması gerekirdi, adanacaktı, ama kişiyi silmeye çalıştığım yerde kişisel bir yazı koymak uygunsuz olabilirdi. Böyle olağanüstü bir dostluğu onurlandırmak için yazılacak uzun bir ithaf yazısı bile çok kısa kaçacaktı. Yıllardır benim olan bu değerli tanımlamaya çalışırken, böylesine bir ayrıcalığın ne kadar az rastlanırsa rastlansın benzersiz olmadığına inanıyorum; bir kitabı başarıyla sonuçlandırma serüveni içinde, ya da bazı şanslı yazarların yaşamlarında, zaman zaman, geride, belki de yorgunluktan "Aman kalsın", demek eğiliminde olduğumuz zayıf ya da doğru olmayan bir satıra izin vermeyen birisi vardır; gerekirse sorunlu bir sayfayı bizimle yirminci kez yeniden okuyan birisi; yararlı bir şey bulacağımız sanısıyla kitaplık raflarından ağır ciltleri indiren birisi; yorgunluk bizi vazgeçme raddesine getirirken ısrarla okumayı sürdürmemizi söyleyen birisi; yürekliliğimizi destekleyen, fikirlerimizi zaman zaman onaylayıp zaman zaman bizimle tartışan birisi; bizimle eş düzeyde, hiç kolay olmayan ama hiç de sıkıcı olmayan, ikisi de zorunlu sonsuz bir iş olan sanat ve yaşama keyfini paylaşan; ne bizim gölgemiz, ne yansımamız ne de bütünleyicimiz olan, yalnızca kendisi olan birisi; bizi tam özgür kılan ama bizi tam anlamıyla kendimiz olmamıza zorlayan birisi, HOSPES COMESQUE.

* * *

Yapıtlarından çok yararlanmış olduğum, iki kişinin, 1951 yılı Aralık ayında Alman tarihçi Wilhclm Weber’in ve 1952 yılı Nisan ayında bilgin Paul Graindor’un ölüm haberlerini aldım. Roma’da Villa’nın farklı bölümlerini çizerken oymacı Pierre Gusman’ı tanımış olan G.B... ve J.F... ile birkaç gün önce konuştum. GENS AELIA’dan olmanın verdiği duygu, büyük adama yardım etmiş yazmanlar kalabalığından olmak, her büyük anı çevresinde şairler ve beşeri ilimlerle uğraşanlarla birlikte imparatorluk muhafızlarının değişen nöbetlerine katılmak. Böylece, hiç kuşkusuz Napolyon’u inceleyen uzmanlar ya da Dante’yi sevenler gibi çağlar içinde, aynı ilgiden ve beğeniden, ya da aynı sorunlarla uğranmaktan kaynaklanan bir akrabalığın üyesi olmak.

* * *

Güldürünün burnu büyükleri, Vadius ve Blazius hâlâ yaşıyorlar ve şişman kuzenleri Basil de ortalıklarda. Ancak bir kez o hakaret ve kaba takılmalarla karşı karşıya kaldım; Cümlelerimize söylemek istemediklerini söyletmek için budanıp karalanmış ya da beceriyle biçimleri bozulmuş bölümler; kaynaklara bakacak zamanı ya da isteği olmayan akademik tuzaklara saygılı okuyucuların aldatıcı iddialarına dayandırılmış, belirsiz ve sözde tartışma kabul etmez öneriler. Tüm bunlar Allahtan çok az rastlanan bir türün nitelikleri. Bunun tam karşıtı, aşırı uzmanlaşma çağımızda, geçmişi yeniden bir araya getirmeye uğraşan herhangi bir yazın uğraşım kendi alanlarına girmek açısından açıkça aşağı görecekken, çok sayıda bilgin içten iyi niyet göstermiştir... Birçokları gönül alırcasına, basılması tamamlanmış bazı yanlışları düzeltmek sıkıntısına katlanmışlar ya da bir ayrıntıyı doğrulamışlar, bir varsayımı desteklemişler, yeni araştırmalar göndermişlerdir. Bu tür iyi niyetli okurlara burada şükran borcumu belirtirim. Yeniden basımı yapılan her kitap, onu okuyarak fark etmiş olan kişilere bir şeyler borçludur.

* * *

Elinden gelenin en iyisini yap. Yeniden yap. Az da olsa yine de geliştir. Düzeltmelerinden söz eden ozan Yeats, “Yeniden yaptığım, kendimim”, denişti.

* * *

Dün, Villa’da, Hadrianus’dan zamanımıza kadar birbirini izleyen bitkilerini andıran düşünceden yoksun yabanıl hayvanlarınkini andıran ve sinsilik ve sessizliği bürümüş o binlerce yaşamı düşündüm; Piranesi gününün çingeneleri, yıkıntıların yağmacıları; dilenciler, keçi sürüleri, bir moloz yığını köşesinde iyi kötü barınacak bir yer bulan köylüler. Bir zeytinliğin ucunda kısmen temizlenmiş eski bir geçitte, G... ile birlikte, bir çobanın, sazdan yatağına ve iki Roma taşı arasında kendince yaratmış olduğu giysi askısına ve henüz soğumamış ateşinin küllerine rastladık. Louver’da kapanış saatinden sonra heykeller arasında: koruyucuların yatakları ortaya çıktığı zaman, alçak gönüllü, sıradan şeylere duyuları yakıcılık gibi.

(1958 de yukarıdaki bölümden hiçbir şey değiştirmek gerekmedi; çobanın yatağı artık orada değil ama giysi askısı yerli yerinde. G... ile birlikte, insanların yanı başımızda bugün her şeyi tehdit etmelerine karşın, yılın her şeyi yeniden başlattığı o kutsal anında, menekşeler arasında Tempe Ovası’nın çimenlerine oturduk dinlenmek için. Ancak, Villa öldürücü bir değişiklik geçirdi. Hiç kuşkusuz tümü değil; yüzyılların yavaş yavaş yıktığı ama sonra yine biçimlendirdiği bir bütün öyle çabuk değişmez. İtalya’da çok az rastlanan bir yanlışlık, yüzünden kazıları ve gerekli onarımları kuşku yaratan “süslemeler” izledi. Göze batacak bir park yeri yapmak için zeytinlik kesilmiş ve sergi yerlerine özgü bir dükkân ve tezgâhla tamamlanarak Poecilium’un soylu yalnızlığı kent alanına dönüştürülmüştü, konuklar, eskinin öykünmesi çimento bir çeşmenin alçıdan yapılma maskesinden su içebilecekler; daha anlamsız bir başka alçı maske, bir ördek filosunun gezindiği havuzun duvarını süslüyor. Daha çok alçı da Kanal’ı güzelleştiriyor; son kazılarda buralarda bulunan heykellerin dökmeleri, iki yaka boyunca rastgele bir biçimde sehpalar üzerine oturtulmuşlar; orijinalleri sıradan bir Greko–Romen işçiliğinin eseri olan bu heykeller ne böylesine göze çarpıcı onurlandırma konumunu hak ediyorlar ne korkunç bir malzemeyle kopya edilmeyi; ne de dayanıksız bir biçimde kendilerine gösterilen saygısızlığı. Yeni dekor, bir zamanların hüzünlü Canopus’una, “İmparatorluk Roması’nda Yaşam” filmi için hazırlanmış stüdyo havası veriyor.

Güzel yerlerin dengesi kadar kolay bozulabilecek bir şey yoktur. Bir metin,

saçma yorumlarımıza aldırmaksızın bütünlüğünü korur; anlatımlarımızla baş edebilir; ancak taş üstünde yapılan en küçük bir akılsızlık, yüzyıllarca otların barış içinde yetiştiği bir tarladan geçirilen taş kırıntılarıyla döşenmiş yo)$_t$ sonu olmayan, onarımı ve geri dönüşü olmayan şeyleri yıkar. Güzellik gider, onun gibi tarihsel uyum da yok olur.)

İnsanların yaşamak için seçtikleri yerler, zamanın akışının dışında kendileri için yapmış oldukları görünmez oturma yerleri vardır. Tibur'da yaşadım ve belki de Hadrianusün Achjlleus'un adasında yapmış olduğu gibi orada öleceğim.

* * *

Hayır. Villa'ya bir kez daha gittim; dinlenmek ve yalnız kalmak için yapılmış bahçe pavyonlarına, debdebeden uzak gösteriş izlerine, olabildiğince imparatorluktan uzak, varlıklı bir zevk uzmanının sanat ile kırsal yaşamın güzelliklerini bir araya toplamaya çalıştığı yere gittim. Pantheon'da 21 Nisan sabahı güneşin vuracağı kesin noktayı gözlemlemeye imparatorun son günlerinde dostları Khabrias, Diotimos ve Celer'in sık sık yürüdükleri kabrinin salonlarında, cenaze yolunu yeniden çizmeye çalıştım. Ancak, o insanların o andaki varlıklarını, o olayların yaşayan gerçeklerini duymayı sona erdirelim,– hâlâ yanımdalar, ama artık kendi yaşamımın anıları gibi geçmişe aitler. Başkalarıyla alışverişimiz uzun sürmez; doyuma ulaşılınca, ders öğrenilince, yardım edilince, kitap tamamlanınca sona erer. Söyleyebileceklerim söylendi; öğrenebileceklerim öğrenildi. Şimdi kalan zamanımızda başka işler yapmaya bakalım.

Hadrianus'un Anıları, çev. Nili Bilkur, Helikopter Yayınları

Elias Canetti
(1905-1994)

Oyun, gezi, kurmaca portreler, notlar, deneme, özyaşamöyküsü ve sosyal bilimlerde de çığır açtığı kabul edilen incelemesinin (Kitle ve İktidar 1960) gösterdiği üzere tür ve alan sınırlarını pek kaale almayan bu önemli 20. yüzyıl yazarının örneklenen yazısı ise, ilk ve tamamlayabildiği tek romanı *Körleşme* (1935) hakkında.

İlk Kitap: *Körleşme*

Bu başlık yanıltıcı, çünkü sonradan ilk kitabım olacak olan yapıt, hepsi de 1929 sonbaharından 1930 sonbaharına dek, yani bir yıl içerisinde tasarlanmış olan sekiz kitaptan biri olarak düşünülmüştü. Daha sonra çalışmalarımı üstünde yoğunlaştırdığım, bir yıl sonra da bitirdiğim birinci romanın ilk metni "Kant'ın Yanışı" başlığını taşıyordu. Kitap, dört yıl süreyle ve bu başlıkla bende kaldı; yayımlanacağı sırada, 1935'te; kitaba o zamandan beri taşıdığı başlık olan *Körleşme* adını verdim.

Bu kitabın bugün Kien diye bilinen başkişisi, ilk taslaklarda "kitap kurdu"nun kısaltılmış şekli olarak B. harfiyle gösterilmişti.[74] Çünkü Kien'i bir kitap kurdu, kendini tümüyle kitaplara adamış biri olarak canlandırmıştım gözümde; öyle ki, kitaplarla olan bağıntısı, kişiliğinden çok daha önemliydi. Kitaplardan oluşması, o sıralarda bu kişinin tek niteliğiydi ve henüz başkaca bir nitelik taşımıyordu. Sonunda bu kişinin öyküsünü belli bir bağlam içerisinde yazmaya giriştiğimde, ona Brand[75] adını taktım. Bu ad, aynı zamanda sonunu da içeriyordu: kahramanımın bir yangında ölmesi öngörülmüştü. Ayrıntılar açısından romanın nasıl bir gelişme göstereceğini henüz hiç bilmediğim halde, bir nokta daha başlangıçta kesinlik kazanmıştı: romanın başkişisi kitaplarıyla birlikte kendi kendisini ateşe verecek ve oluşturduğu bu ateşte kitaplığıyla birlikle yanıp gidecekti. Bundan ötürü Brand adım taşıyordu; böylece ilk iki ad, yani

“Kitap Kurdu” ve “Brand”, romanın baş kişisi bakımından daha başta kesinleşmiş olan tek şeydi.

Ama kesinleşmiş olan bir başka nokta daha vardı ve bu noktayı kitap açısından asıl yön verici nokta olarak değerlendirmek gerekir: başkişinin karşıtı olan, aklı kıt kâhya kadın Therese’nin kişiliği. Kitap Kurdu’nun tümüyle kurmaca olmasına karşılık, Therese kişiliği tümüyle gerçek bir örnekten kaynaklanıyordu. 1927 Nisanı’nda, Viyana’nın dışında, Hacking’de bir tepede, Hagenberggasse'de bir oda kiralamıştım. Daha önce kentte birkaç kez öğrencilerin oturduğu odalarda kalmıştım; bir değişiklik olsun diye, kentin dışına çıkmak istedim. Eski ağaçlarıyla Lainz Hayvanat Bahçesi’ni çekici buluyordum. Hayvanat bahçesinin duvarının çok yakınında bulunan bir odaya ait gazete ilanı gözüme çarptı. Odayı görmeye gittim; kapıyı açan kadın, beni ikinci kata çıkardı. Bu katta kiralık odadan başka oda yoktu. Kadın, ailesiyle birlikte giriş katında oturuyordu. Odanın manzarasına hayran kalmıştım; bir oyun alanının ötesinde, başpiskoposluğa ait büyük bahçenin ağaçları görünüyordu. Vadinin öte yanında, sırtın karşısında, etrafı duvarlarla çevrili olan Steinhof Akıl Hastanesi vardı. Kararımı ilk bakışta vermiştim; odayı mutlaka tutmalıydım. Açık pencerenin önünde kadınla ayrıntılar üzerine konuştum. Kadının eteği yere kadardı, başını eğik tutuyor, arada bir hızlı bir hareketle öteki yana çeviriyordu; benimle o günün gençliği ve iki katına çıkan patates fiyatları üzerine yaptığı konuşma, Körleşme’nin üçüncü bölümünde sözcüğü sözcüğüne bulunmaktadır. Uzun bir konuşmaydı bu, ve beni o denli etkiledi ki, hemen aklımda tuttum. Gerçi aynı konuşmayı, aynı tonda olmak üzere, daha sonraki yıllar sık sık duydum. Ama zaten ilk kez duyduktan sonra da bir daha unutabilmem olanaksızdı.

Odayı görmeye bu ilk kez gidişimde, kız arkadaşımın ziyaretlerine ses çıkartılmamasını şart koştum. Kadın, “nişanlımın” hep aynı kız olması gerektiğinde direndi. Öfkeyle zaten bir tek nişanlım olduğunu söylemem üzerine, yatıştı. Ayrıca çok kitabım olduğunu söyledim. “Rica ederim,” diye karşılık verdi kadın, “bir üniversite öğrencisinin kitapları olması şarttır zaten”. Son isteğim konusunda ise daha çok güçlükle karşılaştım: yanımdan ayırmadığım resimleri duvara asmak istiyordum. Kadın: “Duvar kâğıtlarına yazık. Raptiye kullanmanız şart mı?” diye sordu. İnatla evet diye karşılık verdim. Yıllardır Sixtina Kilisesi’nin fresklerinin büyük reprodüksiyonlarını

yanımdan hiç ayırmamışım; bu yüzden Mikelanj'ın peygamberleriyle meleklerine o denli alışmıştım ki, onlardan bu oda yüzünden bile özveride bulunamazdım. Kadın, kararlılığım karşısında istemeye istemeye boyun eğdi.

Altı yıl yaşadığım bu odaya Therese'nin kişiliğinden başkaca şeyler de borçluyum. İçinde 6000 akıl hastasının yaşadığı Steinhofu her gün görmek, benim için bir itici güç oluyordu. Bu odada yaşamasaydım, *Körleşme*'yi hiçbir zaman yazmazdım, bundan kesinlikle eminim.

Ama daha çok vardı *Körleşme*'ye; henüz her gün laboratuvara giden ve yalnızca akşamları yazma olanağı bulabilen bir kimya öğrencisiydim. Ayrıca yanlış bir tasarım uyandırmak ve ancak 3,5 yıl sonra oluşturabildiğim Therese tipinin, konuşma biçiminin dışında, dış görünüş bakımından da ev sahibi kadına benzediği gibi bir izlenime yol açmak istemem. Ev sahibi kadın, postadaki işinden emekli olmuştu; kocası da posta idaresinde çalışmıştı; yetişkin iki çocuklarıyla birlikte yaşıyorlardı. Therese'nin yalnızca ilk konuşması gerçeğe uygun olup, ötekilerin tümü kurmacadır.

Bu yeni odaya taşınmamdan birkaç ay sonra, gerek sonraki yaşamımı, gerek *Körleşme*'nin oluşumunu çok derinden etkileyen bir olay oldu. Çok sık rastlanmayan, bir kenti sonradan bir daha aynı kent olmasına olanak tanımayacak denli sarsan kitle olaylarından biriydi bu.

15 Temmuz 1927 günü sabahı, her zaman olduğu gibi Waehringerstrasse'deki kimya enstitüsünde değil, evimin bulunduğu yerdeydim. Ober-St. Veit'de bir kahvede sabah gazetelerini okuyordum. "Reichspost"u elime aldığımda duyduğum öfkeyi bugün de yaşayabiliyorum; gazeteye "adil bir karar" diye koskoca bir başlık atılmıştı. Burgenland'da silahlı çatışma olmuş, işçiler öldürülmüştü. Mahkeme, katilleri serbest bırakmıştı. Bu serbest bırakma kararı, iktidardaki partinin organınca "adil bir karar" diye nitelendiriliyor, dahası göklere çıkartılıyordu. Viyana işçi çevresindeki çok büyük bir heyecanın uyanmasına kararın kendisinden çok, her türlü adalet duygusuyla açıkça alay edilişi yol açtı. Viyana'nın tüm mahallelerinden gelen işçiler, kendileri için salt adıyla adaletsizliğin simgesi olan adalet sarayının önünde toplandılar. Tümüyle doğal biçimde, kendiliğinden oluşma bir tepkiydi bu;

bunu kendi benliğimde duyuyordum. Bisikletime atlayıp hemen kente gittim ve işçi kafilelerinden birine katıldım.

Başka zamanlar çok disiplinli hareket eden, sosyal demokrat liderlerine güven duyan ve Viyana Belediyesi'nin bu liderlerce örnek biçimde yönetilmesinden memnun olan işçiler, o gün liderleri olmaksızın hareket ettiler. Adalet sarayını ateşe verdiklerinde, Belediye Başkanı Seitz bir yangın söndürme aracının üstünde ve sağ kolu havaya kalkmış olarak karşılarına dikildi. Ama bu jesti etkisiz kaldı; adalet sarayı yandı. Polise ateş açma emri verildi, doksan kişi öldü.

Aradan 46 yıl geçti, ama o günün heyecanını hâlâ içimde duyarım. Yaşamış olduğum, ihtilalin bir önceki aşamasından başka bir şey değildi. Gördüklerimi anlatabilmek için yüz sayfa bile yetmezdi. O zamandan beri, halkın Bastille'e saldırması sırasında neler olup bittiğini Öğrenebilmek için tek satır bile okumama gerek olmadığını çok iyi biliyorum. O gün kitlenin bir parçası olmuş, tümüyle kitlenin içinde erimiş ve kitlenin yaptığı karşısında en ufak bir direnme isteği bile duymamıştım. Böyle bir durumda gözümün önünde gerçekleşen tüm sahneleri aklımda tutabilmiş olmama şaşıyorum. Bunlardan birini anlatmak isterim.

Yanan adalet sarayının yakınındaki bir yan sokakta, kitleden olmadığını açıkça belli eden bir adam, kollarını havaya kaldırmış, ellerini çaresizlik içinde başının üstünde birbirine vuruyor ve sürekli olarak: "Dosyalar yanıyor! Bütün dosyalar yanıyor!" diye bağırıyordu, "insanların yanmasından daha iyidir!" dedimse de, söylediğimle ilgilenmedi, dosyalardan başka bir şey yoktu kafasında. Aklıma, adamın belki de dosyalarla ilgili biri olduğu, arşivde memur olarak çalıştığı geldi; böyle bir durumda bile adamın halini komik bulmaktan kendimi alamadım. Ama öfkelenmiştim de. "Şurada insanları vurdular!" dedim kızgın bir sesle, "ama siz dosyalardan söz ediyorsunuz!". Adam, sanki orada değilmişim gibi bana baktıktan sonra, yakınarak yineledi: "Dosyalar yanıyor! Bütün dosyalar yanıyor!" Yana çekilmişti gerçi, ama durumu tehlikesiz değildi; yakınmalarını duymamak olanaksızdı, ben de duymuştum.

Birkaç yıl sonra, "İnsanlığın Yanılgıları Komedisi"nin taslağını yaparken, B.'ye, yani Kitap Kurdu'na Brand adını verdim. O sıralarda kahramanımın adıyla yazgısının, o 15 Temmuz gününden kaynaklandığının bilincinde

değildim; bu bağlamın bilincine varsaydım, hoşuma gitmezdi hiç kuşkusuz ve belki de bütün tasarıyı bir yana atardım. Romanı yazmaya başladığımda, Brand adı da beni sınırlamaya başladı. Olaylar ne denli zengin olursa olsun, aslında hiç düşünülmemesi gereken son bu adda çok açık biçimde belirginleşiyordu. Adı Kant olarak değiştirdim; romanın başkişisi bu adı uzunca bir süre, hiç tedirginliğe yol açmaksızın taşıdı. 1931 Ağustosu'nda, 15 Temmuz'dan dört yıl sonra, Kant kitaplığını ateşe verdi ve çıkan yangında kendi de ölüp gitti.

Ama bu, 15 Temmuz'un gecikmiş, önceden kestirilememiş bir sonucuydu. O zamanlar biri çıkıp da bana böyle bir yazınsal etkilenmenin gerçekleşeceğini söylemiş olsaydı, onu parçalardım. Çünkü o olaydan hemen sonra, başkaca hiçbir şey düşünemediğim, tanık olduğum olayların gözümün önünden hiç gitmediği, geceleri bile peşimi bırakmadığı o günlerde yazınla tek bağlantım, Karl Kraus'tu. Ona olan ve tapma derecesine varan hayranlığım, o sıralarda doruğuna erişmişti. Bu kez, çok belirli ve açık bir eyleminden ötürü ona şükran duyuyordum; o zamandan beri bir insana bu denli şükran duymuş olduğumu anımsamıyorum. Karl Kraus, o gün gerçekleştirilen kıyımın etkisi altında Viyana'nın her yanına afişler astırmış ve bu afişlerde, ateş emrinden ve doksan kişinin ölümünden sorumlu olan emniyet müdürü Johann Schober'den “istifa etmesini” istemişti. Tek başına yapmıştı bunu Karl Kraus, böyle davranan tek ünlü kişiydi; Viyana'dan hiçbir zaman eksik olmayan öteki ünlüler kendilerini göstermekten ve belki de gülünç olmaktan kaçınırlarken, yalnızca Karl Kraus öfkesini açığa vurma yürekliliğini göstermişti. O günlerde insanı ayakta tutan tek güç, onun afişleriydi. Birinden ötekine gidiyor, ayrı ayrı her birinin önünde duruyordum; yeryüzünde adalet namına ne varsa, onun adının harflerine işlemiş gibi bir izlenim uyanmıştı içimde.

Bu olayı izleyen bütün bir yıl, olayın egemenliği alımda geçti. 1928 yazma dek başka bir şey düşünemedim. Beni içten ve dıştan etkisi altına almış olan kitlenin gerçekte ne olduğunu bulmaya eskisinden çok daha kararlıydım. Gerçi görünüşte kimya öğrenimimi sürdürüyordum ve doktora tezim üzerinde çalışmaya başlamıştım; ama bana verilen görev, ilginç olmaktan o denli uzaktı ki, ruhumda hemen hiçbir etki yaratmamıştı. Boş kalan her anımı, benim için gerçekten önem taşıyan şeyleri incelemeye ayırıyordum. Kille olarak yaşadığım şeye en değişik ve görünüşte çok sapa yollardan

yaklaşmaya çalışıyordum. Kitleyi tarihte, ama *tüm* uygarlıkların tarihlerinde arıyordum. Çin'in tarihi ve felsefesinin ilk dönemleri bana giderek çekici geliyordu. Yunanlılar üzerinde çalışmaya çok daha önceden, Frankfurt'ta başlamıştım: 1928'de ise antik tarihçileri, özellikle Thukydides'i ve Sokrates öncesi dönemin felsefesini inceledim. Bu arada devrimler üzerinde durmam da doğaldı; İngiliz, Fransız, Rus devrimlerini inceledim; ama bunun yanı sıra, dinlerde kitlelerin önemini de anlamaya başlamıştım; o zamandan bu yana hiç kurtulamadığım, tüm dinleri tanıma tutkusu da o günlerde başladı. Hayvanlarda kitle oluşumları üstüne bir şeyler bulabilme umuduyla Darwin'i ve topluluk olarak yaşayan böcekler üstüne yazılmış kitapları okudum. Çok az uyuyordum herhalde, çünkü salt okumakla geçirdiğim geceler çoktu. Notlar çıkarıp bazı incelemeler kaleme almaya çalıştım. Bunların tümü, kitle üstüne yazacağım kitabın deneysel ön çalışmaları niteliğindeydi; ama şimdi, roman açısından düşündüğümde, bu tutkulu ve çok yönlü çalışmaların, birkaç yıl sonra yazılan Körleşme üzerinde ne derin etkiler bırakmış olduğunu görebiliyorum.

1928 yazında ilk kez Berlin'e gelişim, benim için ikinci büyük olay oldu. Malik Yayınevi'nin kurucusu Wieland Herzfelde, bir kitap üstündeki çalışmasında kendisine yardımcı olabilecek genç birini arıyordu ve bir kız arkadaş aracılığıyla adımı duymuştu. Yarıyıl tatili sırasında Berlin'e gitmem, yanında kalmam ve çalışmam için beni çağırdı. Büyük bir içtenlikle karşılayarak, deneyimsizliğimi ve yabancılığımı bana duyurmadı. Kendimi ansızın Berlin'in düşünce yaşamının odak noktalarından birinde bulmuştum. Herzfelde gittiği her yere beni de götürdü, onun arkadaşlarını ve daha başka sayısız insanı tanıdım; kimi zaman, örneğin Schlichter ya da Schwanecke'de olduğu gibi, aynı anda bir düzinesiyle birden tanıştım. İçlerinden yalnızca en çok ilgimi çeken üçünden söz edeceğim: Resimlerine Frankfurt'taki okul günlerimden beri hayranlık duyduğum George Grosz; iki kitabını kısa süre önce okumuş olduğum Isaak Babel – yeni Rus yazınının yapıtları arasında beni en çok Babel'in kitapları etkilemişti; sonra da Brecht. Onun yalnızca birkaç şiirini biliyordum, ama adından o denli çok söz ediliyordu ki, merak etmemek olanaksızdı; ayrıca Brecht, Karl Kraus'un takdir ettiği birkaç genç şairden biriydi. Grosz, bana yasaklanmış olan Ecce Homo Albümü'nü armağan etti, Babel ise beni gittiği her yere, özellikle kendini en rahat hissettiği yer olan Aschinger'in evine götürdü.

Benimle akla gelebilecek her şeyi konuşan bu iki insanın içtenliğinden çok etkilendim. Saflığımı hemen anlayan ve “yüce ideallerimden” ötürü bana doğal olarak sinirlenen Brecht, kendi kendisiyle alay ederek beni şaşırtmaya çalışıyordu. Bir araya geldiğimizde, kendisi üzerine beni şaşırtıp tedirgin eden bir şeyler söylemediği, bir kez bile olmadı. Benden alabileceği hemen hiçbir şeyi olmayan Babel’in, benden Brecht’in alaylı tutumuna yol açan saflığımdan ötürü hoşlandığını hissediyordum. Az okumuş olan Grosz ise benden kitaplar konusunda bilgi edinmeyi yeğliyor ve hiçbir sıkılganlığa kapılmaksızın okunabilecek her şey için öneri alıyordu.

Berlin’de geçirdiğim bu ilk dönem için anlatılabilecek çok şey var; bu söylediklerimle aslında hiçbir şey anlatmış olmuyorum. Bugün değinmek islediğim tek nokta, Berlin ile Viyana arasındaki karşıtlık. Viyana’da yazarları tanımıyordum, yalnız başıma yaşıyordum ve tüm yazarlar Karl Kraus tarafından küçümsendiği için de, hiçbirini tanımak istemiyordum. Musil ve Broch konusunda o sıralarda hiçbir bilgim yoktu. O günlerde Viyana’da geçerliliği olanların çoğu, hatla pek çoğu değersizdi; yine o günlerde kamuoyunun uzağında, kamuoyunca hor görülerek yaratılanların, örneğin Berg ile Webern’in yapıtlarının ne denli önemli oldukları, ancak günümüzde bilinebiliyor.

İşle bu kentten ansızın tüm kartların açık oynandığı, yeni ve ilginç olanın aynı zamanda ünlü olduğu Berlin’e gelivermiştim. Tümü de birbirlerini tanıyan insanların arasında gezip dolaşıyordum. Bu insanlar hızlı bir yaşam sürdürüyorlardı. Aynı lokallere gidiyorlar, birbirleri hakkında hiç çekinmeksizin konuşuyorlar, sevgilerini ve nefretlerini kimseden saklamıyorlardı; özelliklerini daha ilk tümceleriyle belli ediyorlar ve sanki karşılarındakilere hemen saldırıverecekmiş gibi davranıyorlardı. Bu denli kendilerine özgü, birbirlerinden bu denli farklı insanları daha önce hiç böyle bir arada görmemiştim. Değerli yanları olanları ilk bakışta anlayabilmek, çok kolaydı ve böyleleri, Viyana’nın aksine, Berlin’de hiç eksik değildi. Hem sınırsız bir coşku vardı içimde, hem de ürkmüştüm. Edindiğim izlenimler beni altüst edebilecek denli çoktu. Ama altüst olmamaya, kafamı karıştırmamaya karartıydım ve kaçınılması olanaksız bu kargaşaya karşı direnişimin acı verici sonuçları oldu.

Benim gibi genç bir püriten için –ki ilk yıllarımın özel koşulları nedeniyle,

henüz bir püriten olarak kalmıştım– en büyük güçlük kaynağı, cinsel yaşama egemen olan kabasabalık. Hep tiksinmiş olduğum pek çok şey görüyordum. Bütün bunlar sürekli sergileniyordu ve o zamanlar Berlin'deki yaşamın öz yaşamın bir parçasıydı. Olanaksız hiçbir şey yoktu, her şey *oluyordu:* pek çok şey üstüne konuşulan Freud'un Viyana'sında olup bitenler, Berlin'dekilerle karşılaştırıldığında yalnızca zararsız bir gevezelik olarak kalıyordu. Dünyanın her yanına aynı zamanda çok yakın olduğum gibi bir duyguya daha önce hiç kapılmamıştım ve üç ayda üstesinden gelmeyi başaramadığım bu dünya, gözüme delilerden oluşma bir dünya olarak görünüyordu.

O denli çekiciydi ki bu dünya benim için, ekim ayında Viyana'ya dönmek zorunda kaldığımda mutsuz oldum. Her şey, bir karara bağlanamamış, aşılamamış olarak, bir yumak gibi içimde kalmıştı. Kışın öğrenimimi tamamladım, ilkbaharda da sınavlarımı verdim. Hafiften, sanki ne yaptığımın bilincinde değilmişim gibi bir duygu vardı içimde; çünkü içimdeki yeni kaosu bir türlü gideremiyordum. Arkadaşlarıma, 1929 yazında yine Berlin'e geleceğime söz vermiştim. Yaklaşık üç ay süren ikinci Berlin gezim, biraz daha sakin geçti. Yalnız başıma oturuyor ve kendimi daha dingin bir yaşama zorluyordum. Yine çok insan görüyordum, ama herkesle görüşmüyordum. Berlin'in başka kesimlerine, içki evlerine gidiyor, eskisinden daha farklı insanlarla, özellikle işçilerle, onların yanı sıra da aydın ya da sanatçı olmayan burjuva ve küçük burjuvalarla tanışıyordum. Zamanımı acele etmeksizin kullanıyor, bazı notlar alıyordum.

Bu kez sonbaharda Viyana'ya döndüğümde, içimdeki yumak da çözülmeye başladı. Artık kimyayı kesin olarak bırakmıştım; istediğim tek şey, yazmaktı. Geçimimi, Malik Yayınevi için Upton Sinclair'den çevireceğim birkaç kitapla güvence altına almıştım. Artık özgür bir insandım; daha Berlin'e gitmezden önce başlamış olduğum, benim için büyük önem taşıyan çok yönlü çalışmalarımı, kitle üstüne yazacağım kitabın ön hazırlıkları olan çalışmalarımı sürdürdü. Ama Berlin'den dönüşümden sonra kafamı en çok uğraştıran ve peşimi bırakmayan şey, orada tanımış olduğum, hep uçlarda yaşayan, tutkulu insanlara ilişkin düşünceler oldu. Viyana'da yine yalnız başıma, daha önce sözünü ettiğim odada kalıyordum. Hemen kimseyle görüşmüyordum; gözlerimin önünde, karşıdaki tepede ise hep akıl hastalarının kenti Steinhof vardı.

Günün birinde dünyanın artık bundan önceki romanlarda olduğu gibi, başka deyişle *tek* bir yazarın bakış açısından anlatılamayacağını düşündüm; *parçalanmış* bir dünya vardı artık ve ancak onu bu parçalanmışlığıyla sergileme yürekliliği gösterildiği takdirde, bu dünyaya ilişkin doğru bir tasarımın verilmesi de söz konusu olabilirdi. Ancak bu, okunduğunda hiçbir şey anlaşılmayan, kaosu andıran bir kitap yazılması gerektiği anlamına gelmiyordu; tam tersine, yapılması gereken, olabilecek en tutarlı biçimde olabildiğince sivri tipler, bu dünyayı oluşturan türden bireyler bulmak ve bu bireyleri farklılıkları içerisinde yan yana sergilemekti. Bunun üzerine bir İnsanlığın Yanılgıları Komedisi planı hazırladım ve sekiz roman tasarısı yaptım; her bir romanın başkişisi deliliğin sınırlarına varmıştı ve bunlardan her biri, diline ve en gizli düşüncelerine varana değin ötekilerin tümünden ayrıydı. Birinin yaşadıkları, ötekilerin yaşamalarına olanak bulunmayan şeylerdi ve bunların asla birbirine karışmaması gerekiyordu. Dünyayı dışarıdan aydınlatabileceğim sekiz projektör kurduğumu düşünüyordum. Bir yıl süreyle bu başkişileri yazdım; o anda canım hangisini isterse, onun üstünde çalışıyordum. Bu kişiler arasında, bağnaz bir dindar, kendini yalnızca uzay planlarına adamış bir teknisyen, bir koleksiyoncu, yalnızca doğruyu bulma tutkusuyla yaşayan biri, tutumluluk nedir bilmeyen bir insan, bir ölüm düşmanı ve nihayet yaşamında kitaplardan başka bir şey bulunmayan biri vardı.

Bu dağınık taslakların bir bölümü, ne yazık ki yalnızca küçük bir bölümü bugün de elimde; kısa bir süre önce bu taslakları gözden geçirdiğimde, o günlerin coşkusunu bir kez daha yaşadım ve o yılın anılarımda neden yaşamımın en zengin yılı olarak kaldığını anladım. 1930 Sonbaharı'nın başlarında bir değişiklik olmuştu. Kendini yalnızca kitaplara adamış olan tip, gözümde ansızın o denli önem kazanmıştı ki, öteki taslakların tümünü bir yana itip çalışmalarımı yalnızca onun üstünde yoğunlaştırmıştım. Böylece kendi kendime her şeyi yapma hakkını tanıdığım yılı izleyen yıl, neredeyse çilecilik denebilecek sert bir sıkıdüzenin egemen olduğu bir yıl oldu. Tek bir gün bile savsaklamaksızın, her sabah artık adı "Brand" olan tip üzerinde çalışmayı sürdürdüm. Belli bir plan yoktu ortada, ama geride kalan yılın aceleciliğine de düşmemeye çalışıyordum. Fazla dağılmamak için hep Stendhal'in *Kızıl ve Kara*'sından bölümler okuyordum. Adım adım ilerlemek istiyor, kendi kendime yazdığımın gerek bana, gerekse okura

karşı acıma tanımayan, ödünsüz bir kitap olması gerektiğini telkin ediyordum. Özellikle beğenilme kaygısıyla yazı yazmaya karşı, o zaman Viyana'da egemen olan yazına karşı duyduğum derin nefretten ötürü bağışıklık kazanmıştım. O sıralarda Viyana'da en beğenilen şey, eşine ancak operalarda rastlanabilecek bir duyarlılığı dile getiren yapıtlardı; yazarlar arasında ise düzeyleri yeteneksiz makale yazarlığını ve gevezeliği aşmayanlar vardı. Bunların içinden herhangi birinin gözümde değer taşıdığını söyleyemem; yazdıkları, içimi büyük bir tiksintiyle dolduruyordu.

Bugün kendi kendime çalışma biçimimdeki ödünsüzlüğün nereden kaynaklanmış olduğunu sorduğumda, bu kaynağı çok değişik etkilerde buluyorum. Stendhal'in adını daha önce söyledim; beni açık ve seçik yazmaya yönelten Stendhal olduğu kuşkusuzdu. *Körleşme*'nin bugün *Açlık Ölümü* adını taşıyan sekizinci bölümünü tamamladığım sırada, elime Kafka'nın *Değişim*'i geçti. O sırada bundan daha mutlu bir olayla karşılaşamazdım. Bu yapıtta yazınsal alandaki o nefret ettiğim dağınıklığın tam karşıtını en yetkin düzeyde bulmuştum; aynı yapıtta onca özlemini çektiğim disiplin de karşıma çıkmıştı. Kendi başıma yolunu bulmak istediğim bir şeye, bu kitapta erişilmişti. Örneklerin bu en katıksızı önünde saygıyla eğildim; erişilemez olduğunu biliyordum ama, yine de bana güç vermişti.

Yabancım olmayan kimyanın da, süreçleri ve formülleriyle bu disipline katkıda bulunduğu kanısındayım. Bu nedenle şimdi geriye baktığımda, laboratuvarda geçirdiğim dört buçuk yıldan, bir zamanlar ruhsuz ve görüş ufkumu daraltıcı saydığım bu çalışmalardan şimdi kesinlikle pişmanlık duymuyorum. Yazma uğraşına kendine özgü bir disiplin kazandıran bu zaman parçası, yitirilmiş bir zaman parçası sayılamazdı.

Taslaklar üzerinde çalışarak geçirdiğim yıl da yitirilmiş bir zaman değildi. Tüm tasarılar üzerinde aynı anda çalıştığımdan birbiriyle hiçbir ilintisi bulunmayan, dil açısından bile son ayrıntıya varana dek birbirinden ayrı olan değişik dünyalarda eşzamanlı dolaşmaya, birinden ötekine sıçramaya alışmıştım. Bu durum, *Körleşme*'nin kişilerinin birbirlerinden tutarlı biçimde ayrılabilmesine yaradı. Daha önce romanlar arasında gerçekleştirilen ayrım, bu kez aynı kitabın içerisinde ayırımların gerçekleştirilebilmesini sağladı. Başka deyişle, o taslaklardaki malzemenin

geniş ölçüde kullanılmadan kalmasına karşın, *Körleşme*'nin yöntemi bu taslaklarda gelişti. Sekiz romandan yazılmadan kalanlar, başka deyişle insanlığın *Yanılgıları Komedisi*'nin gizli öz suları da *Körleşme*'ye aktı.

Çalışmalarımın her gün ilerlemesinin, konunun artık beni bırakmamasının ve hiç bitmemesini isteyişimin verdiği doyuma karşın, kâğıda geçirdiğim tümcelerin somut gerçekliği yüzünden acı çekiyordum. Kendini bir doğruyu yazmaya zorlayanın acımasızlığı, en çok kendisine acı verir; yazarın çektiği, okura çektirdiğinin yüz katıdır. Zaman oluyordu, bu duyarlılığın romanı –doğru yolun bu olmamasına karşın– bitirmem için beni kandırmasına ramak kalıyordu. Bu alanda baştan çıkmaya sürekli direnişimi, odamda Sixtina'nın fresklerinin yerini almış olan İsenheim Mihrabı'nın baskılarına borçluyum. Olağanüstü güç bir işe girişip, bu işin peşini dört yıl süreyle, sonuna dek bırakmamış olan Grünewald'dan utanıyordum. Bugün bu duygumu abartılı buluyorum. Ama gerçek büyüklüklere duyuları ve tapınma düzeyine varan her türlü saygı, belli bir yoğunluk kazandığında her zaman bir abartma payı da taşır. O günlerde Grünewald'ın sürekli çevremde bulunan bu baskıları, benim için varlığı kesinlikle gerekli bir itici güçtü.

1931 Ekimi'nde, yani bir yıl sonra roman bitmişti. Artık bilindiği gibi Brand, çalışmanın akışı sırasında adını değiştirmişti ve şimdi Kant adını taşıyordu. Ama filozofla aynı adın paylaşılmış olmasından ötürü düşünceliydim ve bu adın sürekli olmayacağını biliyordum. Bu yüzden ilk metne de "Kant'ın Yanışı" gibi geçici bir başlık koymuştum.

Roman, o günkü biçimini tüm ayrıntılar açısından korudu. Sinologun adının dışında, hiçbir şey değiştirilmedi. Romanı oluşturan üç bölümü ayrı ayrı kara kumaşla ciltletip, üç ağır cildi koskoca bir paket olarak Thomas Mann'a yolladım. Sanırım paketi açarken, içinden bir roman üçlüsünün çıktığı izlenimine kapılmıştır. Paketle birlikte gönderdiğim mektupla çok yüksekten konuşmuştum. İnanılacak gibi değil ama, bu ciltleri yollamakla Thomas Mann'a onur verdiğim düşüncesindeydim. Ciltlerden birini açtığı takdirde, bir daha elinden bırakamayacağından emindim. Birkaç gün sonra ciltler, okunmamış olarak geri gönderildi; Thomas Mann, bunları okuma gücünü bulamayacağını söyleyerek özür diliyordu. Oysa ben, olağanüstü bir kitap yazmış olduğumdan kesinlikle emindim; bundan nasıl bu denli emin

olabildiğim, benim için bugüne dek bir bilmecedir. Bu yüz kızartıcı geri çevriliş karşısındaki tepkim, kitabı bir yana bırakıp bir daha elime almamak oldu.

Bu konuda uzunca bir süre tutarlı kaldım. Sonra orada burada tutumumu biraz yumuşattım. Kitaptan başkalarına bölümler okuyarak, Viyana'daki yaşamımın yalıtılmışlığından ağır ağır sıyrıldım. Musil ve Broch'u okudum, yapıtlarından çok etkilendim ve kendileriyle de tanıştım. Alban Berg, Georg Merkel ve Fritz Wotruba gibi, benim için önem taşıyan başka tanışıklıklarım da oldu. Bunlar ve daha başka bazıları için kitabım, daha kamuoyu önüne çıkmazdan önce bir varlık kazanmıştı. Bu varlığı yalnızca onlara, Viyana'daki gerçek değerlere kanıtlamak istiyordum; aralarından birkaçıyla yakın dostluklar da kurdum. Dört yıl süreyle romanı yayımlamayı göze alabilecek bir yayımcı bulamayışımı da asla bir gurur sorunu yapmadım. Pek seyrek olarak bir dostun ısrarına boyun eğip kitabı bir yayınevine verdim. Bana böyle bir yapıtı yayımlamanın getireceği rizikoları açıklayan mektuplar aldım; ama bunların tümü de saygılı mektuplardı. Yalnızca Peter Suhrkamp romandan hiç hoşlanmadığını bana çok açık biçimde hissettirdi. Olumsuz her yanıt, bu kitabın ileride yaşayacağına olan güvenimi güçlendirdi. 1935'te, kitabın yayımlanması nihayet kesinleştiğinde, Broch, onda normal olarak hiç rastlanmadık biçimde Kant adını değiştirmem için direndi. Bunu yapmaya zaten hep niyetliydim; yayın evresinde yaptım. Kant, artık Kien adını almış, yanabilirliğinden bir nebze, bu yeni ada da geçmişti. Kant'la birlikte *Kant'ın Yanışı* da ortadan kalktı ve romana kesin başlığını, *Körleşme*'yi koydum.

Thomas Mann'ın kitabı bu kez hemen okuduğunu da sanırım belirtmem gerek. Bana yazdığı mektupta bu yapıtın kendisini, kardeşi Heinrich'in *Dördüncü Henri* de dahil olmak üzere, o yılın tüm kitaplarından daha çok ilgilendirdiğini bildirdi. İçinde çok yerinde saptamaların ve çok sayıda övgünün yer aldığı bu mektup, içimde karışık duygular uyandırdı ve ancak bu mektubu okuduktan sonradır ki, Thomas Mann'ın dört yıl önce kitabı geri gönderişinden duyduğum acının ne denli saçma olduğunu anladım.

Sözcüklerin Bilinci, çev. Ahmet Cemal, Payel Yayınları

Carlos Fuentes
(1928)

Artemio Cruz'un Ölümü'nden (1962) *Kristof ve Yumurtası*'na (1987) romanları, öyküleri, oyunları ve denemeleriyle Latin Amerikan edebiyatlarının 20. yüzyılın 2. yarısındaki en önemli yazarlarından biridir. Aşağıda, adıyla da konunun öncülerinden Raymond Roussel'i selamlayan yazısı ise, Fuentes'in belki de en etkileyici novellası olan *Aura*'nın (1962) oluşum sürecine odaklanmaktadır.

Kitaplarımdan Birini Nasıl Yazdım

BlR, evet, yirmi yaşlarında bir kız, yirmi beş yılı aşkın bir zaman önce, 1961 yazında, Raspail Bulvarı'ndaki bir apartmanın küçük oturma odasını, kendisini beklemekte olduğum yatak odasına bağlayan eşiği aştı.

Fransa başkentinde, hoşnutsuzluk söylentileri ve patlayıcı kokuları vardı. De Gaulle'ün Cezayir'den çıkmanın yollarını aradığı. Gizli Ordu Örgülü OAS'ninse, Jean-Paul Sartre ile kapıcısını ayrım gözetmeksizin bombardımana tuttuğu yıllardı – generallerin bombaları eşitlikçiydi.

Ama Paris bir çifte-kenttir; orada olan biten her şey, serap gibidir, olayların gerçekleşme uzamının bir kopyası vardır sanki. Çok geçmeden bunun bir tür aldatmaca olduğunu anlarız. Paris'in iç mekânlarındaki ayna bolluğu, belli bir uzamı kopyalamakla kalmaz. Gabriel Garda Mârquez, Parislilerin, ayna ordularıyla daracık evlerini gerçek boyutlarının iki katma çıkaran bir yanılsama yarattıklarını söyler. Gabriel de ben de biliriz ki asıl gizem, bu aynalarda yansıtıldığına tanık olduklarımızın, hep, *başka bir* zamanda, geçmiş olan ya da daha gelmemiş olan zamanda oluşundadır; bir de bazen, şansınız varsa, bu sırlı camlarda, *başka biri* olan bir kişinin yüzüvermesindedir.

Bence Paris aynaları, kendi yanılsamalarından fazlasını içermekte. Bunlar, aynı zamanda, daha da elle tutulmaz olan bir şeyi, kentin ışıklarını da

yansıtırlar. 1968 Mayısı ile 1981 Mayıs'ını kâğıda döktüğüm siyasal yazılarımda ve *Uzak ilişkiler* gibi romanlarımda Paris ışığını betimlemeye çalıştım. Bence bu ışık 'her öğle sonrasının beklentisine... mucizevi bir anın, günün olayının beklentisine' eştir; "yağmur durur, sis kalkar, kavurucu sıcak diner, kar yatışır ve bir Corou tablosunda olduğu gibi, ile de France'ın aydınlık özü görünür.'

İkinci bir uzam: Aynadaki ikinci kişi – diğer kişi, aynanın içinde doğmuş değildir: O kadın ışık sayesinde vardır. Yirmi yılı aşkın bir süre önce, eylül başlarında, o sıcak öğle sonrasında evinin oturma odasından yatak odasına yürüyüveren kız, bir başkasıydı, çünkü Mexico City'de, genç kızlığının baharını yaşadığı günlerdeki ilk karşılaşmamızın üzerinden altı yıl geçmişti.

Ama ışığın o ikindi sularında, inatçı bir bulut yığınını sanki kızı bekliyormuşçasına başından savması nedeniyle de başkasıydı kız. O ışık –çok iyi anımsıyorum– önce bir yaz fırtınasının tehlikesinden sakınırcasına çekingen adımlarla yürüdü; sonra bulutlardan oluşmuş bir deniz kabuğunun içinde parıldayan bir inciye dönüştü; sonunda aynı zamanda müthiş bir acı içeren bir cömertlikle birkaç saniyeliğine saçıldı.

Neredeyse saniyelerle anlatılabilecek bir süre içinde birbirini izleyen bu olaylar olurken, on dördündeki halini anımsadığım, şimdiyse yirmisinde olan kız, pencere camlarından sızan ışığın acı içinde yaşadığı değişiklikleri yaşadı: Oturma odasıyla yatak odası arasındaki o eşik, bu kızın bütün yaşları arasındaki kirişleri oluşturdu: Bulutlarla boğuşmakta olan ışık, aynı zamanda kızın teniyle de boğuşmaktaydı; onu kuşattı, hatlarını belirginleştirdi, ona yılların gölgesini sundu, gözlerinde bir ölüm yontusu oluşturdu, dudaklarındaki gülümsemeyi yırttı, hüzünlü bir sevda çılgınlığı içinde yüzerek saçtan arasında yavaşça söndü gitti.

Kız bir başkasıydı, başkası olmuştu, olacak olan kız değil, her zaman, daima var olmuş olan kızdı o.

Işık, kızı tutkuyla sardı, ışık kızla ben yetişemeden, benden önce sevişti; ben, o öğle sonrasında 'aşk krallığında bir yabancı' dan (en el reino del amor huesped extrano) başkası değildim ve aşkın gözlerinin bizi –gene Quevedo'nun deyişiyle– 'güzel bir Ölümle' görebileceğini anladım.

Ertesi sabah Berri Caddesi'ndeki otelimin yanındaki bir kahvede, *Aura*'yı

yazmaya başladım. O günü unutmuyorum: Kruşçev Moskova’da Yirmi Yıllık Planını açıklamıştı, komünizm vaat ediyordu, seksenlere gelmeden –geldik bile– devletin ortadan kalkacağını, bu arada Batı’nın silineceğini söylüyordu ve tüm söyledikleri, *International Herald Tribune* gazetesinin minik gri puntolarında yineleniyordu; gazeteleri, hayalete benzeyen genç kızlar, tutku hapishanelerinde kısa süre tutuklu kalmış genç âşıklar satıyordu, *Aura* yazarları: ölü kızlar.

İKİ, evet iki yıl önce Luis Buňuel ile Providence Caddesi’ndeki evinde bir iki kadeh bir şeyler içiyor ve bu İspanyol film yönetmeninin, 17. yüzyıl barok şiiri konusunda uzman okumuşlardan daha iyi tanıdığı bir ozan olan Quevedo’dan söz ediyorduk.

Elbet bu arada (az önce andığım ölü kızlar da içinde olmak üzere) Aura’nın asıl yazarının adının, 17 Eylül 1580’de Madrid’de doğmuş olan ve 8 Eylül 1645’te Villanueva de los Infantes’de öldüğü varsayılan Quevedo y Villegas olduğunu fark etmişsinizdir; Svvift’in satirik ve skatoljik, açık saçık kardeşi, ama ayrıca da ölümümüzün ve sevgimizin rakipsiz yazarı, Shakespeare’imiz, John Donne’umuz, Gongora’nın öfkeli düşmanı, Osuna Dükünün sağ kolu, kötü yazgılı, düşmüş bir iktidarın tutukevine tıkılan yanlısı, ahlaksız Quevedo; soylu, görkemli Quevedo, kendi sıoik kulesinde ölü, hayal kuran, gülen, araştıran, İspanyol dilinde gerçekten ölümsüz bazı dizeleri bulan Quevedo:

> Oh condicion mortal Oh dura suerte
> Que no puedo querer vivir manana
> Sin la pension de procurar mi muerte
>
> (Ah, ölümlülük, ah, insanın şaşmaz yazgısı
> Yarın yaşama umudunu besleyemem
> Kendi ölümümün bedelini ödemeden.)

Ya da belki sevgiyi tanımlayan şu dizeler:

> Es yelo abrasador, es fuego helado,
> Es herida que duele y no se siente.
> Es un sonado bien, un mal presente,
> Es un breve descaıiso muy cansado.

(Buz gibi bir ateştir aşk, cayır cayır bir buz,
Acı veren, ama hissedilmeyen bir yara.
Arzulanan bir mutluluk, capcanlı bir kötülük,
Kısa ama ah, ne yorucu bir dinleniş.)

İşte, Aurc'nın asıl yazan Quevedo'dur; bugün, burada ondan örnekler sunduğum için mutluyum.

Zamanın iyi yönü bu işte: Yazar diye anılan kişi artık yazar olmuyor; kitabı imzalayan, yayınlayan ve telif ücretini almış (ve almakta) olan kişi için göze görünmez bir öğe haline geliyor. Ama kitap başkalarınca yazılmış – ezelden beri öyleydi, ezelden beri öyle. Quevedo ile aşktan un ufak olmuş *polvo enamorado*[76] bir kızdı kitabı yazanlar. Buňuel ve Mexico City'de bir ikindiüzeri Paris'teki bir ikindiden öylesine farklı, ama 1959 yılında, günümüz Mexico Cily'sindeki ikindilerden de çok farklı.

Arabanızla Insurgenıes Caddesi'nden aşağı doğru inerken, iki volkanı da tüten dağ Popocatepetl'i de, uyuyan Bayan Iztaccihuatl'ı da görebiliyordunuz, ancak Buňuel'in evinin bulunduğu sokağın köşesine o büyük mağaza henüz inşa edilmemişti. Buňuel de, kırılmış camlarla taçlanmış yüksek tuğla duvarların ardındaki küçük manastırında *Nazarin* ile Meksika sinemasına dönüş yapmıştı, şimdiyse kafasında eski bir fikri evirip çeviriyordu: Gericault'nun, şimdi Louvre'da asılı duran ve 18. yüzyılda yaşanan bir deniz felaketinden kurtulanların dramını anlatan *Medusa'nın Sah* adlı tablosunu sinema diliyle yansıtacaktı.

İyi bir gemi olan *Medusa*'dan kurtulanlar önce sallarında uygar insanlar gibi yüzüp duruyorlar. Ama sonra günler geçtikçe, günler haftaları izledikçe, sonunda da zaman, onlara sonsuzluk kadar uzun görünmeye başlayınca, denizdeki tutuklulukları terbiyeli davranışların cilasını çatlatıyor, önce tuz, sonra dalga, sonra da köpek balığı haline geliyorlar: Sonunda salt birbirlerini yemeleri sayesinde hayatta kalıyorlar. Birbirlerine olan gereksinimleri, birbirlerini yok etme gereksiniminden kaynaklanıyor.

Elbet, Medusa'nın korkunç bakışı sinema dilinde *Ölüm Meleği* adını aldı ve Buňuel'in, gerçekten hiçbir şeye gereksinim duymamış bir grup sosyetik insanın, debdebeli bir salonu esrarengiz bir biçimde bir türlü terk edemediği en güzel filmlerinden biri oldu. Salonun eşiği bir uçurum, gereklilikse yıkım, yok olma şeklinde ifade ediliyordu: Providence Caddesi'ndeki

kazazedeler de birbirlerini yutmak için birbirlerine gereksinim duymaktaydılar.

Buňuel'de gereklilik teması köklüdür, hep vardır, filmlerinde tekrar tekrar bir erkeğin, bir kadının, bir çocuğun ve bir delinin, bir azizin ve bir günahkârın, bir suçlunun ve hayalperestin, bir yalnızın ve bir diğerine gereksinim duyma arzusunun nasıl bir arada yaşadığı gösterilir.

Buňuel *Ölüm Meleği* filmini yaratmakta ve volta atmaktaydı; evinin giriş bölümüyle ban arasında bu işi yaparken, yaşlı Caganeho'nun mızrakçı takımından emekli olmuş bir pikador gibi tetikleydi. Buňuel'in gidiş gelişleri, her nasılsa bir çeşit kımıltısızlıktı, hareketsizlikti.

A todas partes que me vuelvo veo
Las amenazas de la İlama ardiente
Y en cualquier lugar tengo presente
Tormento esquivo y burlador deseo.

(Nereye dönsem,
Yanan alevlerin tehlikesini görüyorum
Ve her yerde,
Başıboş işkenceyle alaycı arzunun varlığını
seziyorum.)

Quevedo'dan söz ediyorduk, üstelik genç Buňuel'in, yirmilerde Dali tarafından yapılmış bir portresi bize bakıyordu; bunlara yanık tortilla kokularıyla yeni doğranmış acı biberlerin, kaçak çiçeklerin kokuları da eklenince o uzak, berrak Meksika ikindisinde, Eluard'ın şiirsel formülünü anımsamamak elde değildi; 'Şiir iki taraflı, karşılıklı olacaktır'; Buňuel Gericault'yu, Quevedo'yu ve de filmini düşünüyordu sanırım. Ben Ölüm Meleği karakterlerini yalnızca perdeye yansıtılmış bir gölgenin kurgusunda düşünmüyordum. O andan sonra Providence'daki kazazedelerin gerçek hapishanesi olacak kameranın fiziksel ve mekanik gerçekliğinde de tuzağına düşürecek o *Medusa* salının iki taş gözü olduğunu düşünüyordum: Lautreamont'un bir ameliyat masası üzerine yerleştirdiği bir şemsiyeyle bir dikiş makinesinin şiirsel buluşmasında bir kamera (neden olmasın?).

Buňuel salonla bar arasında, orta yerde durdu, yüksek sesle sordu: "Pekiyi, bir eşiği geçmekle ânında gençliğimize kavuşabilseydik, kapının *bir*

yanında yaşlı, *diğer* tarafa geçtiğimiz anda genç olabilseydik ne olurdu?”

ÜÇ, evet üç gün geçmişti Raspail Bulvarındaki o ikindinin üzerinden, bütün dostlarımın, özellikle de Julio Cortazar’nın hararetle sözünü eniği bir filmi görmeye gittiğimde: Japon film yönelmeni Kenji Mizoguçi’nin, *Ugetsu Monogatari: Yağmur Sonrasının Solgun Ayının öyküleri*. Yanımda, Champs-Elysees yakınlarındaki kahvede, kahvemle çöreğimi soğutur ve sabah gazetesi Figtıro’nun manşetlerini unuturken yazılmış Aura’nın ilk ateşli sayfalarını taşıyordum. “İlanı okuyun, böyle teklifler her gün karşınıza çıkmaz. Okuyun, sonra gene okuyun. Bu, sizin, yalnız sizin için yazılmış, başka hiç kimse için değil.”

Çünkü ‘Siz Başkasısınız’. İşte, Buňuel ile Mexico City’deki görüşmelerimin, Paris’ti ışığın tutsak etliği kızla, Quevedo ile buz gibi alevlerde, cayır cayır buzda, acı veren ama hissedilmeyen yarada, arzulanan mutlulukta buluşmamın, kendisini aşk olarak ortaya atan ama her şeyden önce arzu olan kötülükle buluşmalarımın ardında yatan buydu. Gariptir, Mizoguçi’nin filmi, Ursulines Sineması’nda, oluz yılı aşkın bir zaman önce BunuePin *Endülüs* Köpegi’nin ayaklanmış izleyicilere ilk kez gösterildiği yerde gösteriliyordu. Anımsarsınız, Buňuel, perdede bir kızın gözünü tıpkı bir bululun ayı ikiye yarması gibi jiletle kestiğinde bayılan hanımların yardımına koşmak üzere koridorlara Kızıl Haç hemşireleri dikilmişti.

Mizoguçi’nın buharlaşan imgeleri, 1734’te Sonezaki’nin genelev sokağında, kimliği bilinmeyen bir soylu baba ve fahişe anadan dogma Ugetsu *Monogatari’nin* 18. yüzyılda yazdığı ‘Sazlıktaki Ev’ öyküsünden uyarlanmış güzel bir aşk öyküsünü anlatıyordu. Annesi, yazarı dört yaşında terk etmişti; kâğıt ve yağ ticareti yapan Ueda ailesi onu evlat edinmiş, sonsuz bir sevgi ve şefkatle, ama aynı zamanda büyük bir geçmişe özlem duygusu ve felaket yazgısıyla büyütmüşlerdi: Mutlu tacirler ticari uğraşları nedeniyle eski askeri ayrıcalıklarından yoksun bırakıldılar. Akinari çiçeğe yakalandı ve belki de üvey annesinin hastalığı kapması nedeniyle kurtuldu: Anne öldü, kendisi iki sakat elle kaldı, sonunda Tilkiler Tanrısı İnari, onun fırça tutmasına, böylece bir kaligraf, dolayısıyla da yazar olmasına izin verdi.

Ama Akinari, önce zengin bir ticarethane mirasına kondu; yangın bunu yok

etti. Sonra doktor oldu; iyileştirmeye çalıştığı küçük bir kız öldü, kızın babası gene de ona güveniyordu. Ama o doktorluğu bıraktı. Ancak ve ancak sakat bir yazar olabilirdi, kendi öykülerinin kahramanı, kara yazgının, yoksulluğun, hastalığın, körlüğün peşini bırakmadığı bir öykü kişisi olabilirdi. Çocukluğunda terk edilmiş olan Akinari, son yıllarını tapınaklarda ya da dostlarının evinde yatıp kalkarak başkalarına yardıma adadı. Bir bilgeydi o. İntihar etmedi, ama 1809'da öldü.

Böylece, Ueda Akinari, Tilkiler Tanrısı'nın mucizevi yardımını alan sakat eliyle fırçayı tuttu, çok yönlülükleriyle eşsiz olan bir dizi öykü yazdı.

'Özgünlük', sürekli olarak kendi doğumuna tanıklık etmek için kendisini yeni bir şey olarak görme arzusunda olan bir çağdaşlık hastalığıdır. Çağdaşlık, bu özelliğiyle yalnız ve yalnız ölüme seslenen o modaya uygun yanılsamadır.

19. yüzyılın muhteşem İtalyan ozan ve denemecisi Giacomo Leopardi'nin büyük diyaloglarından birinin konusu budur. Leopardi'yi okuyun: O, rüzgârdadır. 1981 kışında sevinçle okuyordum Leopardi'yi, sonra hemen baharda, New York'ta Susan Sontag'a rastladım. Roma'da, bir aralık şafağında Leopardi okunması onu şaşırttı: Akinari gibi hasta ve zayıf, onun tersine, kötümser bir materyaliste dönen hayal kırıklığına uğramış bir romantik ve belki de, insanlık dünyasında 'kendini beğenmişliğin dışında her şeyin acı' olduğunu bildiğinden İtalyan dilinin en ateşli lirik harikalarını yazabilen ve bize, 'umut yok olduğu halde, arzu yerli yerinde duruyorsa' yaşamın mutsuz olabileceğini söyleyen Leopardi. Aynı nedenle, Moda ve Ölüm başlıklı iğneli diyalogu yazabilmişti:

> MODA: Bayan Ölüm! Bayan Ölüm!
>
> ÖLÜM: Umarım vaktin saatin gelir de artık bana seslenmene gerek kalmaz.
>
> MODA: Sayın Bayan Ölüm!
>
> ÖLÜM: Git başımdan! Beni hiç arzulamadığında gelip seni bulacağım.
>
> MODA: Ama ben senin kız kardeşinim, Moda'yım ben. İkimiz de çöküşün evlatlarıyız, unuttun mu?

Eski halklar başka sözcüklerden gelmemiş sözcüklerin bulunmadığını, imgelemin iktidara benzemesinin tek nedeninin, her ikisinin de *Nada*,

Hiçbir Şey, *Niente* kavramı üzerinde egemenlik kuramaması olduğunu bilirler. Hiçbir Şey'i göz önüne getirmek ya da Hiçbir Şey'e egemen olduğuna inanmak bir çeşit –belki de en kesin– deli olma biçiminden başka bir şey değildir. Bunu, karanlığın ortasındaki Joseph Conrad ya da gölgeler yatağındaki Wilhıam Styron kadar iyi bilen yoktur: Günahın ücreti ölüm değil, soyutlanmaktır. Akinari'nin uzun öyküsü 1454'te geçer ve yoksulluğu nedeniyle, tarlalarda çalışacak durumda olmadığı için aşağılanan, bunun üzerine de kentte ticaret yaparak zengin olmak üzere evini terk eden genç Katsuşiro'nun başından geçenleri anlatır. Katsuşiro sazlıktaki evini genç güzel karısı Miyagi'nin ellerine teslim eder, güz yaprakları döküldüğünde döneceğine söz vererek gider.

Aylar geçer; koca dönmez; kadın 'bu dünyanın yasasına' boyun eğer: 'Hiç kimse yarına inanmamalıdır.' Aşikaga soğanlarının 15. yüzyıldaki iç savaşları, kadınla erkeğin buluşmasını olanaksız kılmıştır, insanlar kendi postlarını kurtarmaktan başka bir şey düşünmemektedir, yaşlılar dağlarda gizlenir, gençlerse rakip ordular tarafından zorla askere alınırlar; her taraf yakılıp yıkılır; dünyaya karmaşa egemen olur, insan yürekleri de katılaşır. Yazar anılarını anlatıyor havasında, "Her şey," der, "her şey o perişan yüzyıl boyunca harabe halindeydi."

Katsuşiro zengin olur, Kyoto'ya gitmeyi başarır. Oraya yerleştikten ve Miyagi'ye veda ettikten yedi yıl sonra, köyüne dönmeye çalışır, ancak siyasal çatışma engellerinin kalkmadığını, haydut saldırılarının kesilmediğini görür. Evine döndüğünde, tıpkı geçmişlerin masallarındaki gibi harabeyle karşılaşacağından korkmaktadır. Bedenini ateş sarar. Yedi yıl bir düş gibi geçip gitmiştir. Erkek, kadının da kendisi gibi zamanın tutsağı olduğunu, tıpkı kendisi gibi elini uzatıp sevdiğinin parmaklarına dokunamadığını hayal eder. İnsanlığı tehdit eden tehlikelerin canlı kanıtları Katsuşiro'yu sarmıştır; caddeler cesetlerle doludur; aralarında yürür. Ne o ölümsüzdür ne de ölüler. Ölümün bu ilk biçimi, zamana verilen bir yanıttır: Ölümün adı unutmaktır, hem belki de Katsuşiro'nun karısı (bunu hayal eder) ölmüştür bile; toprakların altındaki dünyalarda yaşamaktadır şimdi.

Sonuçla, Katsuşiro'nun köyüne dönmesine yol açan ölümdür: Karısı ölmüşse, yağmur mevsiminde ay ışığından yararlanarak geceleyin ona bir sunak yapacaktır.

Yakılıp yıkılmış köyüne döner. Evinin bulunduğu yeri belirleyen çama yıldırım düşmüştür. Ama ev, hâlâ oradadır. Katsuşiro bir lamba ışığı görür. Evinde artık bir yabancı mı oturmaktadır? Katsuşiro eşiği geçer, içeri girer, çok eskilerden kalma bir sesin "Kim var orada?" diye seslendiğini duyar. "Benim, döndüm," diye yanıt verir.

Miyagi kocasının sesini tanır. Siyahlar giymiş, kir pas içinde, gözleri çukura kaçmış, örülü saçları sırtına düşmüş bir halde kocasına yaklaşır. Miyagi, eski Miyagi değildir. Ama kocasını gördüğünde tek söz etmeden hıçkıra hıçkıra ağlamaya başlar.

Kadınla erkek birlikte yalarlar, adam ona neden bunca zaman geri dönemediğini, çaresizliğini, umarsızlığını anlatır; kadın dünyanın dehşetle dolduğunu, ama kendisinin onu boşuna beklediğini söyler: "Seni tekrar görebilme umuduyla aşktan yok olup gitmem, senin yok saydığın aşk acısından ölmüş olmamdır."

Birbirlerine sarılıp uyurlar, mışıl mışıl uyurlar. Gün ağardığında Katsuşiro'nun düşünün bilinçaltına, belli belirsiz bir soğukluk sızar. Dolaşan bir söylenti onu uyandırır. Soğuk bir sıvı yüzüne damla damla düşmektedir. Karısı artık yanında değildir. Yok olmuştur. Katsuşiro onu artık hiç görmeyecektir.

Katsuşiıo, bir kâfur ormanının ortasında bir kulübede yaşlı bir uşağın gizlenmiş olduğunu görür. Uşak kahramanımıza gerçeği anlatır: Miyagi yıllar önce ölmüştür. Bu sonbaharda birbirimizi tekrar göreceğiz sözüne hep inandığı için, savaşın korkunç tehlikelerine karşın köyden ayrılmayan tek kadın olmuştur. Buraları yalnızca haydutlar kuşatmamış, hayaletler de evlere yerleşmiştir. Miyagi de günün birinde onlara katılmıştır.

Mizoguçi'nin imgeleri, Akinari'nin masalına benzer, aynı zamanda da benzemez bir öykü anlatır. Çağdaş filmcinin öyküsünde saflık, masumluk payı daha azdır, Miyagi bir çeşit hastalıklı Penelope, kocasına olan bağlılığını, bir bakire inancıyla kanıtlamak durumunda olan eski bir fahişedir.

Vali Uesugui'nin hayaletleri ve dağlardaki kaçak soğanları yok etmek üzere Kamakura'dan gönderdiği birlikler köyü kuşatınca, Miyagi askerlerin şiddetinden kurtulmak için canına kıymıştır. Askerler onu evinin bahçesine

gömerler, sonunda kocası döndüğünde, ölü karısının görüntüsüne kavuşmak, görüntüsel olarak ona dokunabilmek için yaşlı bir cadıya başvuracaktır.

DÖRT, hayır, Mizoguçi'nin filmini gördükten ve Aura'yı yazdıktan dört yıl sonra Roma'da, Trastevere'de İspanyol ozanlar Rafael Alberti ile Maria Teresa Leon'un önerisine uyarak gittiğim eski bir kitapçıda, Hiosuişi Şoun tarafından yazılmış ve **1666**'da yayınlanmış *Togi* Boko Japon masallarının ttalyancası'nı buldum. Orada, Akinari'nin masalından iki yüz, Mizoguçı'nin filminden üç yüz yıl önce yazılmış, aynı öykünün anlatıldığı, ancak bu kez, hikâyenin doğrudan doğruya ölüseverlik ile sonuçlandığı, 'Fahişe Miyagino' adlı öyküyü gördüğümde müthiş şaşırdım.

Yeniden kazanılmış bir unutma yetisinden büyük olmayan bir kahramanlıkla geri dönmüş bir Odysseus olan başkişi, yüreğindeki arzuyu ve kendisine bağlı kalacağına ant içmiş fahişe Miyagino'yu yeniden kazanmak için bir cadının yardımına sığınmaz. Bu kez mezarı açar ve yıllardır ölü olan, son gördüğü günkü kadar güzel yatıp duran karısını bulur. Miyagino'nun hayaleti aşkını yitirme acısıyla kıvranan kocasına bu masalı anlatmak üzere döner gelir.

Aura öyküsündeki bu öykü merakımı büsbütün artırdı, kalktım, o sıralarda Paris Ulusal Kütüphanesinde Abbe Migne'nin erken Hıristiyanlık dönemi rahipleriyle ortaçağ safsatacıları üzerine yazdığı yüz seksen cildi okuyarak *Samanyolu* filminin senaryo hazırlıklarım yapmakta olan Buňuel'e gittim. Ondan, bir 15. yüzyıl Japon bakiresinin bekâretine ya da aynı çağ ve ulustan bir fahişenin cesedine nüfuz etmekten daha zor olan, o bibliyografi tapınağına girme hakkını elde etmemi sağlamasını istedim.

Bu arada şunu da belirtmek islerim: Anglosakson kütüphaneleri herkese açıktır, Oxford ya da Harvard, Princeton ya da Dartmouth raflarında bir kitap bulup onu eve götürmekten, okşamaktan, okumaktan, notlar alıp geri götürmekten daha kolay bir şey yoktur. Öte yanda, bir Latin kitaplığına yanaşmaktan daha zor bir şey yoktur. Olası kitap okuru, aynı zamanda olası bir kleptoman, olası bir hüküm giymiş yangın çıkarma hastası ve delisi, olası bir kamu malı düşmanıdır: Paris'te, Roma, Madrid ya da Mexico City'de bir kitabın peşine düşen kişi, kitapların okunmaya değil, kilit

altında tutulmaya, az bulunurlar arasına girmeye, hatta belki de farelere ziyafet malzemesi olmaya yaradığını kısa bir süre içinde öğrenir.

Nitekim Buhuel'in Ölüm Meleğinde, kocasını aldatan kadın, gösterişli bir albay olan âşığına kendisiyle gizlice buluşmak üzere kütüphanesine gelmesini söyler. Kocanız gelirse ne yaparız, diye sorar tedbirli âşık. Kadınsa onu şöyle yanıtlar: Sana 1500 yılı öncesi basımları gösterdiğimi söyleriz.

Gene nitekim, Juan Goytisolo, *Kont Julian'*ında, bir İspanyol kütüphanesini kuşattığında, hiç telaşa kapılmaksızın, rahat rahat Lope de Vega ile Azorin sayfaları arasında barınan tombul yeşil böcekleri öldürmeye zaman ayırır.

Ama ben, Paris’teki Ulusal Kütüphane’de bulunan o Leavenworth bibliyografyasına döneyim: Buňuel nasılsa beni gizlice içeri soktu ve karanlıkta, her an yakalanmak korkusuyla, Aura’nın biçimini ve amacını, anlamını saptamaya çalışırken, Akinari’nin Paris’te 1961 Eylülünün ilk günlerinde gördüğüm Mizoguçi filmine esin kaynağı olan masallarının ataları sayılan Togi *Boko* Japon masallarının geçmişini araştırmama olanak tanıdı.

Bu dünyada babasız bir kitap, öksüz bir cilt var mıdır? Başka kitapların soyundan gelmemiş bir kitap? İnsanlığın yazınsal imgeleminin o ulu soy ağacının bir dalı olmayan tek bir kitap sayfası var mıdır? Geleneksiz yaratım var mıdır? Öte yanda, gelenek yenilenmeksizin, yıllar boyu yaşamış öyküleri yeni yaratımlarla yeniden yeşertmeksizin yaşamını sürdürebilir mi?

Araştırmamın sonucunda, bu öykünün asıl kaynağının, Tsi*en leng sin hoa* diye anılan seçkinin bir bölümü olan ‘Ai’King’in Yaşamöyküsü’ başlıklı bir Çin masalı olduğunu keşfettim.

Yine de bir Paris sinemasında gördüğüm öykünün bir ‘son kaynağı’ olabilir miydi? Mizoguçi’nin ölü gelininde Aura’mm kız kardeşini bulmuş olabilir miydim? Annesi Raspail Bulvarı’nda bir apartman dairesinde çok eskilerden gelen ışığa yenik düşmüş genç bir imge; babası Mexico City’de, Colonia del Valle’de bir lobiyle bar arasındaki eşiği aşmak üzere başka bir ölü olabilir miydi?

Ben, ya da kimse, ‘Ai’King’in Yaşamöyküsü’nü aşıp içinde bu son öykünün

kendini yitirdiği, sayısız kaynağın köpüklerinin ötesine, en eski Çin yazını geleneklerine gidebilir miydi: Antik Çin edebiyatının gelenekleri, süregelen temalarının genişliğini ancak mırıldanmaya başlayabilen edebiyat yüzyıllarının gelgiti: doğaüstü bakire, öldüren cazibe, görkemli gelin, yeniden birleşen çift.

Yanıtımın olumsuz olacağım, olumsuz olmak zorunda bulunduğunu ama aynı zamanda olan bitenin benim ilk amacımı doğruladığını anlamıştım: Aura büyücülerin dünya üzerindeki soyunu çoğaltmak üzere doğmuştu.

BEŞ, en azından beş büyücü Berri Sokağı yakınlarındaki bir kahvede ilk taslaklarımı oluşturduğum o günler boyunca Aura'ya bilerek isleyerek analık etti. Bu kahveye uğrayanlar arasında, bu dünyanın ivedi, zamana bırakılamayacak olaylarının kaygılandırdığı ve/veya az çok telaşlandırdığı kuşkucu gazeteci K.S. Karol vardı, sorgulayan gazeteci Jean Daniel ve Fransız basınının capcanlı First Lady'si Françoise Giroud vardı; hepsi de sütunlarında –bugün bunları düşünmek sanrı gibi geliyorsa da– Sartre ile Camus'nün, Mendes France ve Mauriac'ın yakın işbirliğiyle bombalara, sansüre karşı bir savaş oluşturdukları dönemin büyük haftalık gazetesi *L'Express*'in basın salonuna koşmaktaydılar.

Bugün inanıyorum ki, arzu ve avuntunun bu beş nesnesi, Henry James'in *Aspem* Papers'ındaki kibirli Miss Bordereau; onun atası olan Charles Dickens'ın *Büyük Umutlar*'ındaki zalimcesine çılgın Miss Havisham; ve onun da atası olan Puşkin'in *Maça Kızı'ndaki* iskambilde kazanmanın püf noktalarını kıskançlıkla saklayan yaşlı kontesti.

Üç öykünün de benzer yapıda olması, yalnızca, hepsinin aynı mitolojik ailenin üyeleri olduğunu kanıtlar. Kaçınılmaz olarak hepsinde üç başkişi var: yaşlı kadın, genç kadın ve genç adam. Puşkin'de yaşlı kadın Kontes Anna Fedorovna, genç kadın onun koruması alımdaki kız Lisaveta İvanovna, genç adamsa orduda bir subay olan Flermann. Dickens'ta yaşlı kadın Miss Havisham, genç kız Estella, kahramansa Pip'tir. Henry James'te yaşlı kadın Miss Juliana Bordereau, genç kadın yeğeni Miss Tıııa, istenmeyen genç adamsa adsız anlatıcı H.J.– Michael Redgrave'in sahneye koyduğu oyunda 'Henryjames'.

Üç yapıtta da istenmeyen genç adam, yaşlı kadının gizini öğrenmek isler: Puşkin'de servetin gizini, Dickens'ta aşkın gizini, James'te şiirin gizini. Genç kız, masum olsun olmasın ihtiyar kadından gizini söküp almaya çalışan aldatıcıdır.

La senyora Consuelo, Aura ve Felipe Montero, bu ünlü üçlüye katıldılar, ama bir farkla: Aura ile Consuelo *bir* oluyorlar ve *onlar* Felipe'nin bağrındaki arzunun gizini koparıp alıyorlar. Bu kez erkek aldatılıyor. Bu, erkeği kadına üstün olmaktan çıkaran bir değişiklik.

Bu üç hanımın üçü de, Michelet'nin yanarak ölmesi pahasına da olsa, çağdaş mantığın tanımadığı bir bilginin gizlerini, kahrolası belgeleri, çokları sönmüş mumların lekeleriyle dolu mektupları, cimri ve ürkek parmakların eskittiği oyun kâğıtlarını ama aynı zamanda kendisini gelecekten daha büyük bir güçle yansıtan eski çağların gizlerini kendine saklayan büyücü kadının soyundan gelmiyor mu?

Çünkü, günahsız kadının, Havva gibi günaha itmeyen, Pandora gibi kötülüklerle dolu kutunun kapağını açmayan kadının gizinden daha gizli bir giz, ayıbından daha eski bir ayıp olabilir mi? Kilisenin Papazı Tertullianus'un olmasını istediği üzere 'lağım çukuru üzerine kumlu bir tapınak' değil; Ibsen'in *Bebek Evindeki* Nora gibi kapıyı çarparak kendisini kurtarmak durumunda olan kadın değil; hepsinden önce, kendi iradesinin ve bedeninin sahibi olması nedeniyle, zamanın sahibi olan kadının, zaman, beden ve irade arasında hiçbir bölünmeye fırsat tanımaması nedeniyle, aklıyla Tanrısına, teniyle Şeytanına benzemek için aklını bedeninden ayırmak isleyen erkekle ölümcül bir yara açan kadının gizinden daha gizli bir giz, olabilir mi?

John Milton'ın *Yitik Cennet*'inde Adem, Yaratıcı'ya kafa tutar, ona meydan okur, sorar:

> İstedim mi senden ey Yaratıcı toprağımdan
> Beni insan yapmanı, sana izin verdim mi
> Karanlıklardan beni çıkarman için.
> Ya da bu leziz bahçeye bırakman için?

Adem Tanrısına daha da beter bir suçlama yöneltir:

> Beni ufalayıp toz haline getirmen için.

Yaşama küsmeye, geldiğim yere güneye
İstekli kılman için
Vere vere ne verdin, yaşayamayacağım bir hayat
Uymam beklenen koşullar ağır
İyiyi hiç aramadım.

Tanrısal düşünceleri ve bedensel acılan arasında bölünmüş olan bu adam, ölümü değil, Havva ölümden beter olduğu için, hiç değilse Havva'sız, yani Kötülük'ten uzak bir yaşam, yalnızca erkek ruhlarla dolu, doğanın bu kusurundan, kadından yoksun, bilge bir ortamda yaşamı talep eden bu adam, kendi dayanılmaz çelişkilerini dile getiriyor.

Ama erkek melekler arasındaki yaşamı yabancılaşmış bir yaşam olacak, akılla ten ayrılmış olacak. Havva ya da Pandora olarak görülen kadın, bu bölünmenin öbür yakasından yanıt veriyor, kendisinin tek bir bütün olduğunu, bedeninin ruhunun ayrılmaz bir parçası olduğunu, Yaradan'a karşı yakınması bulunmadığını, Cennet'teki elma öldürücü olmadığı için günahsız doğduğunu söylüyor; elma bizi besliyor ve ilahi kafamda bulunanlarla insani bacaklarım arasında bulunan arasındaki farkın yok sayıldığı şizofren Cennet'ten kurtarıyor.

James, Dickens, Puşkin ve Michelet'nin, Aura'ya bir kız torun veren gizli kadının, beşinci kuşak olduğunu söyledim. Adı Kirke. O Değişim Tanrıçası, ona göre aşırı uçlar yok, tenle akıl arasında kopukluk yok, çünkü her şey sürekli olarak kendini dönüştürüyor, her şey, geçmişini, aslını yitirmeksizin bir başkası oluyor ve geçmişte var olduğumuz, gelecekte var olacağımız için kendimizden hiçbir özveride bulunmayacağımızı vaat ediyor. "*Ayer sefue, manana no ha llegado/ Hoy se esta yendo sin paraı* un *punto; Soy unjue, y un sere, y un* es *cansado* (Dün geçti, yarın henüz gelmedi/ Bugün, hızla uçup gidiyor/ Ben geçmişin bir varlığıydım, geleceğin bir varlığıyım ve yorgunum)."

Yaşlı Quevedo'ya öykünerek, 1961 yazı sona erdiğinde hararetle yazılmış olan *Aura* metnine sordum: 'Baksana, hayat, yanıt veren yok mu?' Yanıt, büyük bir Paris caddesinde alışveriş, gazetecilik, karın doyurma harala gürelesi arasında yazılmış sözcüklere tanık olan gece geldi: Aura'nın sahte kahramanı Felipe Montero, bana sen diye seslenerek karşılık verdi:

İlanı oku. Tek senin adın yok. Sen kendini Felipe Montero sanıyorsun. Kendi

kendine yalan söylüyorsun. Sen Sen’sin: Sen bir Başkası’sın. Sen, Okur’sun. Okuduğun neyse O'sun. Aura olacaksın. Consuelo’ydun.

“Felipe Monıero'yum ben. İlanını okudum.”

“Evet, biliyorum Güzel. Söyle yandan bakayım sana Yok, iyi göremiyorum. Işığa doğru dön. Tamam.”

Mumların alevinin, çatal kaşıktan ve kristal bardaklardan yansıyan ışığın bembeyaz saçlı bir başı ve neredeyse çocuksu olacak denli yaşlı bir yüzü örttüğü belli ipek kapüşonu ortaya çıkarması için yana çekil...

“Döneceğini söylemiştim.”

“Kimin?”

“İyi akşamlar.” “Aura’nın. Bana eşlik eden kişi Yeğenimin.”

Kız başıyla selamı alacak ve aynı anda yaşlı kadın onun hareketini yineleyecektir.

“Tanıştırayım. Senyor Montero. Bizimle oturacak.”

ALTI, ölümünden yalnızca altı gün önce karşılaştım La Traviata ile. Karım Sylvia’yla birlikte 1976’nın Eylülü’nde, eski dostlarımız Gabriella ile Teddy van Zuylen’in evine yemeğe davetliydik. Aura’nınkiler gibi yeşil gözlü dört kızları vardı. Roberto Malta, Wifredo Lam, Alberto Gironella ve Pierre Alechinsky’nin tablolarının yanında durmuş, konukları gözlüyorlardı. Kimse kızların tablolardan çıkıp çıkmadıklarını söyleyemezdi.

“Size bir sürprizim var,” dedi ev sahibemiz ve beni Maria Callas’ın yanına oturttu.

Hemen kavrayabileceğim herhangi bir neden olmaksızın şiddetle sarsılmama yol açtı bu kadın. Yemek boyunca, hem kendimle hem de onunla konuşmaya çalıştım. 1951’de, Mexico City’deki Güzel Sanatlar Tiyatrosunun balkonunda, *La Traviata’yı* dinlemiştim ondan, o zamanlar Maria Meneghini Callas’lı ve yaşamımda duyduğum en berrak, en görkemli sesleri çıkaran. sağlıklı, hırslı bir genç kadındı. Callas tıpkı Manolete’nin boğayla savaşması gibi söylüyordu aryayı: hiçbir şeyle kıyaslanamayacak ölçüde eşsiz. Daha o zamanlar genç bir efsaneydi.

Paris'te o gece bunları söylüyordum ona. Hem kadife pürüzsüzlüğü hem de kılıç keskinliğinde bir atiklikle sözümü kesti: "Şimdi artık karşınızda olduğuna göre o efsaneyi nasıl buluyorsunuz?" diye sordu.

"Sanırım biraz kilo vermiş," demek cesaretini gösterdim.

Konuşmasındakinden farklı bir ses tonuyla güldü. Maria Callas için ağlamak ve şarkı söylemek, konuşmadan daha çok şarkı söylemeye yakın edimler, diye düşündüm, çünkü itiraf etmek gerekir ki, onun günlük konuşmasındaki sesi, New York'un pek de rağbette olmayan mahallelerinde yaşayan bir kızmkine benziyordu. Maria Callas Altıncı Cadde'deki Sam Goody's dükkânında Maria Callas plakları satan kızın sesiyle konuşuyordu.

Bu Mcdea'nın sesi değildi, Norma'nın, Kamelyalı Kadının sesi değildi. Evet, incelmişti, o görkemli sıcak sesini, o eşsiz diva sesini yitirmeksizin kilo vermişti, hepimiz bunu görebiliyorduk. Hayır: 20. yüzyılda opera sahnelerinde, ondan büyük bir Soprano, ondan iyi bir oyuncu, ondan güzel bir kadın yoktu.

Şunu da eklemem gerekir ki, Callas'ın baştan çıkarıcılığı yalnızca sahnedeki utkulu halinin göz önüne getirilmesinden kaynaklanmıyordu: Kendi isteğiyle incelmiş değildi, her dakika kemiklerine daha yaklaşan hastalığı, her saniye daha şeffaflaşan ve incelen yaşamla bağı, kendini ilgi şeklinde açığa vuran hipnotik bir giz içeriyordu. Gerçekten de, dinlediği erkeğe Maria Callas'ın gösterdiğinden daha büyük dikkat ve ilgi gösteren bir kadınla karşılaşmamıştım.

İlgisi, bir diyalog gibi gerçekleşiyordu. Gözlerinden (beyaz çiçek yaprakları ve nemli zeytinlerin oluşturduğu bir fırtınada ışıl ışıl yanan iki siyah deniz feneri olan gözlerinden) geçen imgeler, şaşırtıcı değişimlere uğruyordu: Düşünceleri değişiyordu, düşünceleri imgelere dönüşüyordu, evet, ama bunun tek nedeni şuydu: Gözleri, Lucia di Lammermoor ve Violetta Valery'ye ait gecelerin yankısını sessizce uzatan, bitmemiş ve sonu gelmeyecek bir operanın balkonuymuşçasına kendisini durmaksızın dönüştürmekteydi. Tıpkı gündelik yaşantıda sessizlikte uzayan, biri ötekinin aynısı, neredeyse yankısı olan söylentiler gibi.

O an Aura'nın asıl kaynağını keşfettim: Dilerseniz içinde geçen olayların kaynağı diyelim, ama arzu bu kısa romanın hem yola çıktığı hem de

sonunda varacağı liman olduğuna göre, arzularının kaynağı da bulunmuştu, ikimiz de aşağı yukarı aynı yaşlarda, belki yirmi lerimizdeyken, Mexico City'de *La Tıaviata* söylerken dinlemiştim Maria Callas'ı; şimdiyse, nerdeyse otuz yıl sonra karşılaşıyorduk; ben eskiden tanıdığım bir kadına bakıyordum, ama o, bende o akşam tanıştığı bir erkeği görüyordu. Callas beni benimle kıyaslayamazdı. Ben, bir kıyaslama yapabilirdim: Kendimi ve onu karşılaştırabilirdim.

Bu kıyaslama sırasında sağımda oturan son derece aydın kadının hafiften sıradan sesini değil, bambaşka bir ses daha keşfettim; müzenin ölü kucağından sökülüp alınmış bel kantoya can veren şarkıcının sesi değildi bu; hayır, tanı da o anda aklıma gelen (ve ertesi sabah alelacele aldığım *Angel* plağıyla doğrulanan) Maria Callas'ın *La Traviata'nın* ölüm sahnesindeki, akla hayale sığmaz, inanılmaz, müthiş rahatsız edici ses, yaşlılığa ve çılgınlığa bürünmüş bir kadının sesiydi.

Verdi'nin operasında rol alan sopranolar, genellikle sancılı titreşimler sayesinde sağlanabilecek müthiş bir acıma duygusu yansıtmanın, ölüme; hıçkırıklar, çığlıklar ve korkuyla yaklaşmanın peşindedir, oysa Callas, alışılmışın dışında bir şey yapıyor: Sesini, yaşlı *bir kadının* sesine dönüştürüyor ve o eskil sese, çılgınlığın iniş çıkışlarım katıyor.

Öylesine iyi anımsıyorum ki, son dizeleri neredeyse aynen söyleyebilirim: "E *strano! Cessarono/ Gli spasmi del dolore.* "

Ancak bu ses, yaşlılığın getirdiği rahatsızlıklardan yakınan hastalık hastası bir ihtiyarın sesini andırdığında, Callas hemen umutsuz bir hastalığın orta yerinde, canlanma umudunu dile getiren sözcüklere bir delilik, bir çılgınlık havası sızdırıyor: *"İn mi rinasce –m'agita* / *Insolito vigore* / *Ah ! Ma i o rittomo* cı vi*ver."* Ancak o zaman ölüm, yalnız ve yalnızca ölüm, yaşlılığı ve deliliği, gençliğin haykırışıyla, *'Oh gioia!'* sözcükleriyle yenilgiye uğratıyor.

Maria Callas, Sylvia ile ikimizin birkaç hafta sonra kendisini ziyaret etmemizi istedi. Ama La Traviata daha önce, o gün gelmeden, bir öğle sonrasında, bir daha gelmemek üzere gitti. Ama önce bana gizimi verdi de gitti: Auta tam o anda doğmuştu. Maria Callas tek bir kadının sesinde, yaşlılık kadar gençliği. yaşamla birlikte ölümü birleştirdiğinde; bu dörtlü, gençlik, yaşlılık, yaşam ve ölüm sonunda ayrılmaz, birbirini çağrıştırır

olduğunda doğmuştu: *lajuventud, la vejez, la vida, la muerte*.[77]

YEDİ, evet yedi gün gerekmişti Tanrı'nın dünyayı yaratması için: Sekizinci günde insan denen yaratık doğdu, bu kadının adı, arzu oldu. Maria Callas'tn ölümünden sonra, Alexandre Dumas Fils'in[78] *Kamelyalı Kadın'ını* tekrar okudum. Roman, Verdi'nin operasından da, sayısız sahne ve perde uyarlamalarından da üstündü, çünkü daha önce hiçbir yapıtta görülmeyen çılgın bir ölüseverlik öğesi içermekteydi.

Roman, Armand Duval'in –A.D., kuşkusuz Alexandre Dumas'yı simgeliyor– Paris'e dönmesi ve Margarita Gautier'nin öldüğünü öğrenmesiyle başlar. Duval'in sevgilisi Margarita Gautier, aile bütünlüğünün korunması için Margarıa'in Armand'ı terk etmesini isteyen, ama belki de aslında oğlunu kıskanan ve Margarita'in kendi sine kalmasını hedefleyen Duval pere'in[79] garip talebiyle âşığını yitirmiştir. Neyse, Duval*Jils* çaresizlik içinde kadının Pere Lachaise'deki mezarına koşar. Bunu izleyen sahne, ölüseverlik anlatılan arasında kuşkusuz en çılgın sahnedir.

Armand, Margarita'in bedenini mezardan çıkarma iznini alır. Mezarcı Armand'a, Margarita'in mezarını bulmanın güç olmayacağını söyler. Onunkine bitişik mezarlarda gömülü kişilerin akrabaları, Margarita'nın kim olduğunu öğrenir öğrenmez buna karşı olduklarını dile getirdikleri gösteriler yapmış, onun gibilerin özel yerlere gömülmesi gerektiğini dile getirmişlerdir: Burası, ölüler için genelev görevi görmelidir. Hem ayrıca, biri ona her gün bir demet kamelya gönderiyordu. Gönderenin kim olduğu bilinmiyordu. Armand ölü âşığını kıskanmıştır: Çiçekleri kimin gönderdiğini bilmemektedir. Ah, yaşamda olsun, ölümde olsun, günah bizi sıkılmaktan kurtarsaydı! Margarita ilk karşılaştıklarında böyle demişti Armand'a: "Hasta ruhların tutkusuna sıkılma deniyor.'' Armand, Margarita'in ölmüş olmanın sonsuz sıkıntısından kurtaracaktır.

Mezar kazıcılar işe koyulur. Kazma bir inişinde, tabuttaki haça çarpar. Tabut yavaşça yukarı çekilir; üzerindeki topraklar dökülür. Tahtalar ürkütücü bir homurtu çıkarırlar. Mezar kazıcılar tabutu güçlükle açar. Topraktaki nem, menteşeleri paslandırmıştır.

Sonunda kapağı kaldırmayı başarırlar. Hepsi de burunlarını tıkarlar. Armand dışında herkes çekilir.

Ceset, beyaz bir kefenle örtülmüş, bedenin bazı kıvrımları açıkta kalmıştır. Kefenin bir ucu eprimiştir, delikten kadının ayağı çıkmıştır. Armand kefenin yırtılmasını buyurur. Mezar kazıcılardan biri ivedi bir hareketle Margarita'in yüzünü açar.

Gözler iki delik olarak kalmıştır. Dudaklar yok olmuştur. Dişler bembeyaz, çıplak ve kenetlenmiş olarak yerli yerinde durmaktadır. Uzun siyah saç örgüleri kup kuru kalmış, şakaklara yapışmıştır, yanaklardaki yeşil çukurları kısmen örterler.

Armand diz çöker, Margarita'in kemikli elini alır ve öper.

İşte roman şimdi başlamaktadır: Girişini ölümle yapmış bir roman ancak ölümle doruğa ulaşacak, ölümle sona erecektir. Roman, Armand Duval'in arzu nesnesini, Margarita'in bedenini bulma arzusunu işler. Ama arzulamakla kalmadığımız, arzuyu elde ettikten sonra da onu değiştirmeyi arzuladığımızdan, hiçbir arzu masum değildir, dolayısıyla Armand Duval, Margarita Gautier'nin cesedini, edebiyat ürününe, bir kitaba, ikinci tekil şahsa, Aura'da arzuyu oluşturan Sen'e dönüştürmek amacıyla eline geçirir.

Sen: Bir hayalet gibi uzamın ve zamanın bütün boyutlarında, hatta ölümün bile ötesinde ilerlerken benim olan bir sözcük bu.

> "Yüzünü, açık gözlerini Consuelo'nun gümüş beyazı saçlarına gömeceksin, bulutlar ayı örttüğünde, ikiniz yeniden gözlerden gizlendiğinde, gençlik, yeniden beden bulan gençlik anılan karanlığa egemen olup bir süreliğine ortadan yittiğinde o sana yine sarılacak.
>
> "Dönecek, Felipe. Onu birlikle geri getireceğiz. Gücümü toplayayım hele, onu getireceğim."

Felipe Montero, Sen değil kuşkusuz. Sen Sen'sin. Felipe Monteıo, *Terra Nostra*'nın yazarından başkası değil.

Aura İspanyolca olarak 1962'de yayınlandı. Çocukluğumda Mexico City'de karşılaştığım ve 1961'de Paris'in ışığında yeniden yaratılışını gördüğüm kız, birkaç yıl önce, kırk yaşında, Mexico City'de yaşamına kendi elleriyle son verdi.

Kendim ve Ötekiler, çev. Şemsa Yeğin, Can Yayınları

Ursula K. Le Guin

(1929)

Fantastik ve bilim kurgunun ermiş büyükannesi. Bu kulvarlarda roman ve öykü kadar, şiir, çocuk yazını ve denemeleri de vardır. Derlememizdeki yazısıysa, en tanınan dizi-romanı "Yerdeniz"in oluşumuna ışık tutuyor.

Rüyalar Kendilerini Açıklamalı

Bu yılın ilk aylarında Andy Porter New York'tan telefon ederek Algol dergisi için yazmamı istediği yazıyı anlatmaya çalıştı. Hoş bir konuşmaydı ama cızırtılı bir bağlantı, benim tarafımda kurabiye ve ilgi isteyen bir şahsın çeşitli gürültülü müdahaleleri ve biraz yanlış anlama yüzünden işler karıştı. Andy "Okurlara kendinden söz et" gibi şeyler söylüyordu, ben de "Nasıl, neden?" gibi sorular soruyordum.

Bazı insanlar telefonla konuşabiliyorlar. Herhalde bu nesneye inanıyorlar. Benim için telefon, doktordan randevu almaya, bir de dişçimle randevularımı iptal etmeye yarar, insan iletişiminin ortamlarından biri sayılmaz. Koridorda dikilip, kediyle çocuk ikisi birden bacaklarıma dolanıp çekiştirerek ve mırlayarak kurabiye ve kedi maması isterken, kulağımdaki vücudu olmayan bir sese Jung'un içe dönük/dışa dönük yelpazesinin yalnızca insanlar değil yazarlar için de geçerli olduğunu anlatamıyorum. Yani bazı yazarlar kendileri hakkında konuşmak isteyebilirler, hatla buna ihtiyaçları vardır, ne bileyim, Norman Mailer gibi mesela; ama bazı yazarların ihtiyacı ve isteği de özel hayatlarının gizli kalmasıdır. Özel Hayat mı! Ne kadar seçkinci, Viktorya çağına özgü bir kavram. Son günlerde bu kavram en az tevazu kadar antika geliyor insanın kulağına. Ama bütün bunları telefonda anlatamıyorum, dilim dönmüyor. Şunu da söyleyemiyorum (yani söylemeye çalıştım da, herhalde kedi açlıktan telefonun kablosunu kemirdiği için bağlantı sonunda tamamen kesildi):

İletişim karmaşık bir sorundur ve benim gibi bazı içe dönük kişiler bu sorunu tuhaf, tamamen tatminkâr olmayan ama ilginç bir yolla çözmüşlerdir: Biz (birkaçı hariç tüm insanlarla) yazarak iletişim kurarız, ama dolaylı bir yoldan. Sanki sağır ve dilsizmişiz gibi. Ve yalnızca yazıyla değil, dolaylı olarak da. Hayalî durumlardaki hayalî insanlar hakkında öyküler yazarız. Sonra bunları yayımlarız (çünkü bu öyküler kendi tuhaf üsluplarıyla birer iletişim eylemidir, başkalarına hitap ederler). Sonra insanlar bunları okurlar ve telefonu açıp derler ki: Ama sen de kimsin? Bana kendini anlat! Biz de deriz ki: Anlattım ya işte. Hepsi orada, kitabın içinde. Önemli olan her şey orada. Peki ama sen onları uydurmuştun hani! Evet, ama nereden?

Andy ile benim birbirimizi geçici olarak yanlış anlamamıza neden olan nokta bu. Benim Yerdeniz üçlemesinin geri planı üzerine bir şeyler yazmamı isteyen Andy şöyle bir şey söylemişti (yanlış alıntılıyorsam özür dilerim Andy!): “İnsanlar Yerdeniz dünyasını nasıl planladığınla, dilleri nasıl geliştirdiğinle, mekânların ve karakterlerin listesini nasıl tuttuğunla, vs. ilgileneceklerdir.'’ Ben de buna cevaben anlamsız bir şeyler söyledim; söylediklerim arasında bir tek şunu hatırlıyorum: “Ama ben hiçbir şeyi planlamadım ki, buldum.”

Andy (doğal sayılabilecek bir tonla): “Nerede?”

Ben: “Bilinçaltımda.”

Simdi düşünüyorum da, belki bunun üzerine biraz konuşmaya değer. Andy ve ben birbirimizi şaşırttık, çünkü yazının nasıl yazıldığı konusunda farklı ve sınanmamış nosyonlarımız vardı; bunlar o kadar farklıydı ki, çarpışmaları hafif bir şok yarattı. İki nosyon da tümüyle geçerli; yalnızca farklı metodolojiler bu ikisi. Benimki yazarın elkitabında yer almayan metodoloji olduğuna göre belki de biraz açıklamam gerek.

Hayatım boyunca yazdım ve hayatım boyunca (bilinçli bir kararla olmasa da) “nasıl yazmalı” kitaplarını okumaktan kaçındım. Kısa Oxford Sözlüğü ve Follet ve Fowler Yazım Kılavuzu tüm araç-gerecimi oluşturuyor. Ancak okumak, ders vermek ve diğer yazarlarla konuşmak, insanı belirli bir teknik bilincine erdiriyor. Benimkinden en farklı olan, işe en uzak noktadan başlayan teknik, işte bu önceden hazırlanan planlar, listeler ve betimlemelerle çalışır. Bu, daha öykü başlamadan bir defler tutup öyküdeki

tüm karakterleri betimleme tekniğidir: William kaç kilo, liseyi nerede okudu, saçını nasıl kestiriyor, önde gelen kişilik özellikleri nelerdir gibi.

Ben de defter tutarım; bu defterlere öykü fikirleri yazar, tıpkı birer kemikmişler gibi onlara homurdanırım, çiğnerim, çoğu kez gömer, sonra kazıp yeniden çıkarırım. Bir şey yazarken, hele bu bir romansa, karakterler hakkında notlar da düşerim. Hafızam çok zayıftır ve eğer karakterin biri hakkında aklıma bir şey gelirse ve henüz onu yazmanın zamanı değilse, ileride bakmak üzere bir not alırım. Şöyle bir şey:

W.H'nin mas istm– Azr!!

Sonra da notu kaybederim.

Ama önceden betimlemeler yazmam, yazsaydım kendimi sakil hissederdim, hatta utanırdım. Eğer bir karakter çok açık değilse ve ben onun hakkında o kadarcık şey biliyorsam, zaten onun hakkında yazmaya ne hakkım var? Eğer William'ın neye benzediğini, geçmişini, ruhunun içini dışını kendimi tanıdığım kadar tanımıyorsam, Helen onun dizini ısırdığı zaman ne yaptığını betimlemeye ne hakkım var? Ne de olsa William benim. Benim bir parçam.

Eğer William yazılmaya değecek bir karakterse, vardır. Benim kafamın içinde vardır, amenna, ama kendi adına, kendi hayatiyetiyle vardır. Yapmam gereken tek şey ona bakmaktır. Onu planlayamam, parça pörçük oluşturamam, envanterini çıkaramam. Onu bulurum. İşte, Helen dizini ısırdığında William hafifçe öksürerek "Bunun konumuzla ne alakası var Helen?" diyor. William olduğuna göre başka ne diyebilirdi zaten?

Eylemle, yaratmayla ilgili bu yaklaşımım, belli ki temel bir tavır ve kitaplarımın çoğunda açıkça görülen *I Ching*'e ve Taocu felsefeye duyduğum ilgiyle aynı kökten geliyor. Taocu dünya kaotik değil düzenlidir, ancak düzeni insan ya da kişisel veya insancıl bir tanrı tarafından dayatılmış bir düzen değildir. Gerçek yasalar –bilimsel olduğu kadar etik ve estetik yasalar da– herhangi bir otorite tarafından yukarıdan aşağı dayatılmaz, nesnelerin kendisinde vardır ve bulunmaları, keşfedilmeleri gerekir.

Bir çember çizerek Yerdeniz'e dönecek olursak: Bu ideoloji karşıtı, pragmatik teknik, insanlar için olduğu kadar mekânlar için de geçerlidir. Ben Yerdeniz'i önceden niyet edip icat etmedim. Kendi kendime "Hey, bak,

ada bir arketiptir, takımada süper bir arketiptir, öyleyse haydi bir takımada yapalım!" demedim. Ben mühendis değil kâşifim. Yerdeniz'i keşfettim.

İyi yapılmış planlar her şeyi birden içerme eğilimindedir; keşifler ise adım adım yapılır. Planlama zamanı inkâr eder. Keşif zamansal bir süreçtir. Yıllar ve yıllar alabilir. İnsanlar hâlâ Antarktika'yı keşfediyorlar.

Yerdeniz'in keşfedilmesinin tarihi şöyle:

1964'te bir büyücü hakkında "Çözme Kelimesi" adlı bir öykü yazdım. Cele Goldsmith Lalli öyküyü satın alıp *Fantastic*'te yayımladı. (Cele Lalli benim ve başka birçok yazarın Bilimkurgu alanına girmesini sağladı; bu alandaki en duyarlı ve cesur yayıncılardan biriydi.) Öyküde buna ne kadar yer verdim hatırlamıyorum, ama öykünün bir sürü ada arasında bir adada geçtiği kafamda apaçıktı. Öykünün geri planına fazla dikkat etmedim, çünkü (William'ın diyeceği gibi) bunun konumuzla alakası yoktu; büyüyle ilgili olarak geliştirdiğim kurallar ise, o ufacık öykünün ufacık meselesi ne kadar gerektiriyorsa o kadardı.

Kısa bir süre sonra "İsimler Kuralı" diye bir öykü daha yazdım; bu öyküde hem adalar hem de büyü kuralları oldukça gelişmişti (Cele bunu da yayımladı). Bu ikinci öykü daha hafif kanlıydı (ilki asık yüzlüydü), manzarayla ve ruşvaş çayı içen adalı yaşlı kadınlarla uğraşarak epeyce eğlendim. Öykü, ana takımada grubunun doğu uçlarında olduğunu bildiğim Sattins adlı bir adada geçiyordu. Baş karakter, önce Bay Underhill adıyla tanıdığımız, sonra ne olduğu ortaya çıkınca gerçek adının Yevaud olduğunu öğrendiğimiz bir ejderhaydı ve batıdaki Pendor adasından geliyordu.

Sattins ve Pendor'un arasında, kuzeyinde ve güneyinde yer aldığını bildiğim diğer adalarla fazla uğraşmadım. Onlar konuya dahil değildi. Ama "Çözme Kelimesi"nin üzerinde geçtiği adanın Pendor'un kuzeyinde olduğuna dair kesin bir his vardı içimde. İlk çıktığım adanın hangisi olduğundan artık emin değilim. Daha sonraki keşif gezileri haritayı öylesine karıştırdı ki. Yeni Dünya'ya varan Vikingler gibi, ilk keşfedilenin neresi olduğunu kesin olarak söylemek çok zor. Ama Sattins haritada yer alıyor; Doğu Uçyöre'nin yukarılarında, Yöre ile Vemiş arasında.

1965 ve 1966 yılları boyunca, merkez ada Havnor'dan yola çıkıp takımadalar arasında Nihayet'i arayan bir prens hakkında uzunca bir öykü

yazdım. Bu prens, bütün adaların ötesine, güneybatıya, açık denize gider ve orada hayatları boyunca sallar üzerinde yaşayan insanlarla karşılaşır. Kayığını sallardan birine bağlar ve Nihayet'in bu olduğuna kani olarak onlarla yaşamaya başlar; ta ki denizde başıboş gezen bu sal kolonisinin en uzak yolculuğunun da ötesinde, denizin içinde yaşayan deniz insanları bulunduğunu fark edene kadar. Gidip onlara katılır. İma edilen sonuç (kendisi bir deniz insanı olmadığına göre) genç prensin sonunda yorulup dibe batacağı ve orada nihai Nihayet'i bulacağıdır. Bu öykü hiç yayımlanmadı çünkü pek iyi bir şey olmadı; ama temel imge olan sal kolonisinin çok iyi bir buluş olduğuna ve günün birinde kendisine bir yuva bulacağına inanıyordum. Nitekim, Yerdeniz kitaplarının sonuncusu olan *En Uzak Sahil*'de kendisine bir yer buldu.

Yerdeniz'i keşfetmeye 1967'ye kadar ara verdim. 1967'de Parnassus Press'in yayımcısı Herman Schein beni arayıp kendisi için bir kitap yazıp yazamayacağımı sordu. O tarihe kadar Parnassus çocuk kitapları yayımlıyordu, Amerika'daki en şık ve en iyi basılmış resimli kitaplar. Schein'ın istediği daha büyük çocuklar için bir kitaptı. Bana konuyu ve yaklaşımı istediğim gibi seçebileceğimi söyledi. O güne kadar kimse benden bir şey yazmamı istememişti. Kendi kafama göre, acımadan yazmıştım yalnızca. Birinin benden yazmamı istemesi büyük bir nimetti. Bu heyecan daha önce ciddi bir biçimde denemediğim bir şey olan "çocuklar için yazma" endişesini atlatmama yardım etti. Haftalar ve aylar boyunca, muhayyilemin karanlıkta, el yordamıyla istediğim şeyi aramasına izin verdim. Orada adalara ve adalarda kullanılan büyüye rastladım. Büyüyü ciddi bir biçimde düşünmek ve çocuklar için yazmak birleşince büyücüleri merak etmeye başladım. Büyücüler birer arketip olarak, yaşlı ya da yaşı belirsiz birer Gandalf'tır. Ama beyaz sakalları olmadan önce nasıldılar? Bu tehlikeli ve âlimane sanatı nasıl öğrendiler? Genç büyücüler için okullar var mı? Vesaire.

Kitabın öyküsü esas olarak bir yolculuktur, uzun bir helezon biçiminde bir kurgu. Genç büyücünün gideceği yerleri görmeye başlamıştım. Derken bir harita çizdim. Artık her şeyin nerede olduğunu bildiğime göre vakit haritacılık vaktiydi. Tabii, her haritada olduğu gibi, çoğu şeyin ancak su üstündeki kısmı görülüyordu. Üç küçük adaya çocuklarımın bebeklik adlarını verdim; bir dünyayı yoktan var etme özgürlüğünü ele geçirince

insan biraz dalgacı ve sorumsuz oluyor. (İktidar insanın ahlakını bozar.) Diğer isimlerin hiçbirinin bildiğim bir anlamı yok, ama sesleri benim için az çok anlam taşıyor.

Bana fantezilerdeki isimleri nasıl düşündüğümü sorarlar bazen; gene aynı şeyi söyleyeceğim: onları bulurum, duyarım. Bu, bağlamımızdaki önemli bir konu. İlk öyküden başlayarak, isimlendirme Yerdeniz'de uygulanan büyü sanatının özünü oluşturuyordu. Büyücüler için olduğu gibi benim için de, bir adanın ya da karakterin adını bilmek, o adayı ya da kişiyi tanımaktır. Çoğunlukla isim kendi kendine gelir, ama bazen dikkatli olmak gerekir; örneğin kitabın kahramanı Ged'de olduğu gibi. Uzun bir süre (Ogion adlı bir büyücüyle birlikte) onun adını "dinlemeye", adından emin olmaya çalıştım. Biraz mistik tınlıyor belki, benim de anlamadığım yanları var, ama aynı zamanda faydacı bir faaliyet bu: Eğer isim yanlış olursa karakter de yanlış olur – piç olur, yanlış anlaşılır.

Pamassus Press'te kitabın elyazmasını okuyan biri "Ged"in "God-Tanrı" kelimesini çağrıştırmak için seçildiğini sanmış. Bu beni bayağı sarstı. Üstüne atlamak için hazır bekleyen başka dâhiler de vardır korkusuyla ismi değiştirmeyi düşündüm. Ama yapamadım. Adamın adı Ged'di, o kadar.

Bu arada "Ced" diye okunmadığım da belirteyim. Bu daha ziyade dağlarda yaşayan bir münzevinin adı olurdu. Çok kişi sorduğu için söylüyorum, yazıldığı gibi okunuyor. İsim icat ederken bilinçli bir biçimde müdahale ettiğim tek alan, ismin telaffuz edilebilir olması. Çok korkutucu görünmesinler diye (Kurremkarmerruk gibi örnekler farklı, onların özellikle korkutucu görünmeleri gerekiyor) okundukları gibi yazıyorum; ister İngilizce seslilerle, isterse de İtalyanca seslilerle okunabilirler.

Üçlemenin metnindeki icat edilmiş diller için de aynı şeyler geçerli.

Ruşvaş çayı gibi kelimelerin hiçbir açıklaması yok. Oralarda Ruşvaş çayı içiyorlar, bu kadar basit; tıpkı burada Lapsang Soochong ya da Lipton içtiğimiz gibi. Tabii, Ruşvaş Hardca bir kelime. Eğer beni fazla sıkıştırırsanız, Ruşvaş çayının Ruşvaş bitkisinden elde edildiğini söylerim, bu bitki hem yabani olarak bulunuyor, hem de Enlad'ın güneyindeki her yerde yetiştiriliyor, küçük yuvarlak yaprakları var ve kurutulup demlendiğinde pek lezzetli kahverengi bir çay elde ediliyor. Bir önceki cümleyi yazana kadar bunları bilmiyordum. Yoksa biliyordum da hiç

düşünmemiş miydim? Bir isim nedir? Çok şeydir.

Üçlemede daha usulüne uygun yabancı dil örnekleri de var; En Uzak Sahil'de Yaradılış Dili'nde birçok tam cümle var, çünkü ejderhalar başka dil konuşmuyorlar. Bunlar da (korkutucu) yazılışlarıyla filan, olduğu gibi içime doğdu, ben de fazla sorgulamadan yazdım. Hardca ya da Gerçek Dil'de bir sözlük yazmaya kalkışmanın yararı yok; kitaplarda yeterli malzeme bulunmuyor. Tolkien'dan biraz farklı bir yol tuttum yani; o *Yüzüklerin Efendisi*'ni bir bakıma icat ettiği dilleri konuşacak birileri olsun diye yazmıştı. Harika bir şey bu, hiç gem vurulmamış Yaratıcı Ruh – dili ete kemiğe büründürüyor. Ama ne de olsa Tolkien büyük bir yaratıcı olduğu kadar bir dilbilim uzmanıydı da.

(Diğer kitaplarımda bu icat edilmiş dilleri biraz daha öteye götürdüm. *Karanlığın Sol Eli*'ni yazarken, iki kısa şiir yazacak kadar Karhidce biliyordum. Artık yazamam herhalde. Çünkü yalnızca hatırlamak için bir kelime listesi yapmıştım, sistemli bir sözlük ya da gramer yaratmadım.)

Benim için ve büyücüler için gerçek isimleri bilmenin esas mesele olduğunu söylemiştim. Bu, üçlemenin "anlamı" hakkında ve benim hakkımda çok şey söylüyor. Üçleme bir yanıyla sanatçıyı anlatır. Büyücü olarak sanatçı. Düzenbaz. Prospero. Benim bildiğim tek alegorik yanı bu. Eğer başka alegoriler bulursanız bana söylemeyin; alegorilerden nefret ederim. A "aslında" B'ymiş, atmaca aslında el testeresiymiş – laf. Martaval. Eti ve canı olan, birinci ya da ikinci düzeyden her yaratı, "aslında" kahvaltıdan önce bir düzine birbirine benzemeyen şey olabilir.

Büyücülük sanatçılıktır. Öyleyse üçleme de bu anlamda sanat hakkındadır, yaratıcı tecrübe, yaratıcı süreç hakkındadır. Fantezide daima bu döngüsellik vardır. Yılan kendi kuyruğunu yer. Rüyalar kendilerini açıklamalı.

Andy Porter'a "çocuk kitaplarının konumu hakkında uzun, heyecanlı bir makale göndermek istiyordum. O ise daha kişisel bir şey istiyordu. Ama ben bir Bilimkurgu yazarı olarak aşk romanı yazarlarından daha az para almama kızıyorum; eğer Bilimkurgu yazarları kendilerine az para ödendiğini sanıyorlarsa, çocuk kitabı yazarlarına baksınlar. Kendi adıma şikâyet ediyor değilim. Bir süredir çocuk kitaplarımı basan Atheneum bu konuda bana çok iyi, uygarca davrandı, aynı şey İngiltere'deki yayıncım olan Gollanez için de geçerli; iki yayınevinde de son derece iyi (kadın)

editörlerle çalıştım. İşin bütünündeki yanlış, yayıncıların çocuk kitaplarına ayırdıkları bütçe. Çocuk edebiyatında çabucak büyük para kazanmak kolay değildir, ama başarılı bir çocuk kitabı uzun ömürlü olur. Okullar, kütüphaneler ve hediye amacıyla yetişkinler satın alır ve kitap yıllarca satmaya ve para kazandırmaya devam eder. Ancak bu yazarın aldığı avansa ya da telife yansımaz. Genel olarak yazara para kazandırmayan bir alandır çocuk kitabı.

Ama ekonomik ayrımcılık, her zamanki gibi esas sorunun yalnızca bir yanıdır: bir önyargının yansımasıdır. Asıl sorun para değil, yetişkin şovenizm domuzluğu.

"Çocuk kitapları yazıyorsunuz, değil mi?"

Evet Annecim.

"Kitaplarınızı çok beğeniyorum – gerçek kitaplarınızı yani; çocuk kitaplarınızı okumadım tabii!" Tabii Babacım.

"Arada bir de basit şeyler yazmak rahatlatıcı olmalı."

Tabii basittir çocuklar için yazmak. Onları yetiştirmek kadar basit.

Bütün yapacağınız, seksi çıkartmak ve küçük kısa kelimeler, küçük salakça fikirler kullanmak, çok korkunç olmamak ve mutlu bir son olmasına dikkat etmektir. Tamam mı? Kolay. Hemen yazın. Haydi.

Bütün bunları yaparsanız *Jonathan Livingston Seagull (Martı)* bile yazıp yirmi milyar dolar kazanabilirsiniz, Amerika'daki bütün yetişkinlere de kitabınızı okutursunuz.

Ama Amerika'daki bütün çocuklara okutamazsınız. Kitabınıza bakarlar ve o berrak, soğuk, boncuk gibi gözleriyle arkasında yatanları görürler ve bırakıp giderler. Çocuklar büyük miktarlarda çöp yiyebilirler (onlar için iyidir de bu) ama yetişkinlerden farklıdırlar; daha plastik yemeyi öğrenememişlerdir.

İngilizler "çocuk", "buluğ çağı", "genç" gibi yayımcı sınıflandırmalarına biz Amerikalılar kadar inanmıyorlar galiba. Örneğin [bir fantezi yazarı olan] Andre Norton'ın *The Times Literary Supplement* da dahil birçok İngiliz gazetesinde büyük bir saygıyla eleştirilmesi ilginçtir. Ne sırt sıvazlama, ne dalga geçme, ne aşağılama. İngilizler fantezinin tüm yaşları

eşitlediğinin farkındalar; eğer on iki yaşındayken iyiyse, otuz altı yaşında da iyidir, hatta daha iyidir.

Amerikalı okurlardan Yerdeniz kitapları hakkında aldığım mektupların çoğu on altı ile yirmi beş yaş arası kişilerden geliyordu. Bana yazan İngilizler ise, tahmin edebildiğim kadarıyla otuzun üzerinde ve çoğunlukla da erkek. (Önemli bir kısmı Anglikan din adamlarından geliyor. Doğduğundan beri Hıristiyan olmayan biri için çok şaşırtıcı bir şey; ama mektuplar harika.) Bu yaş farkını İngilizlerin daha çocuksu olmaları şeklinde yorumlayabilirsiniz, ama ben tam tersini düşünüyorum. İngiliz okurlar, yetişkinliklerini savunma gereği duymayacak kadar yetişkin.

Sanırım *Yerdeniz* Büyûcûsü'nün en çocuksu yanı, konusu: Büyümek.

Büyümek, benim yıllarımı alan bir süreç oldu; bu süreci otuz bir yaşımda tamamladım – ne kadar tamamlanabilirse; o yüzden de çok önemsiyorum. Çoğu genç de önemser. Ne de olsa esas işleri budur: Büyümek.

Atuan Mezarları'nın konusu, tek kelimeyle söylemek gerekirse cinselliktir. Kitapta bir sürü simge var, tabii ki yazarken bunları bilinçli bir şekilde çözümlemedim; bu simgelerin hepsi cinsel simgeler olarak okunabilir. Daha açık söylemek gerekirse, kitabı bir kadının büyümesi olarak okuyabilirsiniz. Temalar, doğum, yeniden doğum, yıkım ve özgürlük.

En Uzak Sahil ise ölüm hakkında. Onun diğerlerinden daha zayıf kurgulu, daha tutarsız ve eksik olması da bu yüzden. İlk iki kitap yaşadığım ve atlattığım şeyler hakkındaydı. *En Uzak Sahil*'de, konu edilen şeyi ise yaşayıp atlatamazsınız. Bu bana genç okurlar için çok uygun bir konu gibi gelmişti, çünkü çocuk yalnızca ölümün var olduğunu değil –çocuklar ölümün yoğun bir biçimde farkındadırlar– kendisinin de ölümlü olduğunu, öleceğini anladığı anda, çocukluk biter ve yeni hayat başlar. Bu da büyümedir, ama daha geniş bir bağlamda.

Her neyse, zaten konuyu seçme şansım da yoktu. Her zaman dik kafalı olan, beni şaşırtan şeyler söyleyip yapmaması gereken şeyleri yapan Ged, bu kitapta idareyi tamamen ele aldı. Bana hayatının neden ve nasıl sona ereceğini göstermeye kararlıydı. Ona ayak uydurmaya çalıştım, ama o hep önden gitti. Kitabı hatırlamak istemediğim kadar çok kere yeniden yazdım, Ged'i biraz denetim altında tutmaya çalıştım. Amerika'da basıldığında iş

bitti sanmıştım, ama İngiltere baskısı üç uzun bölümde daha önceki Amerikan baskısından farklıdır: Gollancz'daki yayıncım "Ged çok konuşuyor," dedi; haklıydı, ben de Ged'i üç kere susturdum, bütün daha iyi oldu. Planlamak yerine keşfetmekte ısrarlıysanız, bu tür dertler kaçınılmazdır. Yazmanın en ekonomik olmayan yolu bu. *En Uzak Sahil* üç kitap arasında en az mükemmel olanı, ama ben en çok onu seviyorum. Üçlemenin sonu, ama düşlemeyi bırakmadığım düş.{80}

Rüyalar, Kadınlar, Ejderhalar, 1999, çev. Bülent Somay,

Metis Yayınları

Kenzaburo Oe
(1935)

1994'te Japonya'ya kazandırdığı 2. Nobel'in ardından, ikinci dillerden de olsa, roman ve novellaları birbiri ardına dilimize çevrilen Oe Kenzaburo, sanırız 2010'larda bu kez Japonca aslından çevirilerle yeniden gündemimizde olacak. Yazarın bir konferanstan oluşturduğu aşağıdaki yazısıysa, ağırlıklı olarak, henüz dilimizde olmayan *Aile Bağları* (1995) adlı yapıtıyla ilgili.

“Aile Bağlan”nın Muğlaklığı

Birleşmiş Milletler Üniversitesi’nden gelen arkadaş, konuşmasında ailenin insan ilişkilerinde kimliğin bir birimi olduğunu söyledi ama ben bir roman yazarı olarak bir model olduğunu söylemek durumundayım, insanın insanla, insanın toplumla ya da dünyayla ilişkileri, hatta kimliğin somut bir modeli olduğunu ifade etmek isterim. Birim gibi bilimsel, belki de soyut bir düşünce tarzı ile bizim model dediğimiz somut yöntemlerle olgular hakkında düşünme tavrı arasında sosyoloji ve edebiyat arasındaki mesafe ya da bu ikisi arasındaki ilişki ifade ediliyor olabilir.

Bugün burada konuşacağım anı iple çekiyordum. Bunun kişisel bir nedeni var. Kızım Saint Sophia Üniversitesi kütüphanesinde çalıştığından, çalıştığı yeri görmek istemiştim.

Saint–Opac diye adlandırılan Saint Sophia Üniversitesi kütüphane tarama sistemini görmek isliyordum. Fakat, iş yerine babasının gelmesi rahatsızlık verici olabilir, arkadaşlarına da zahmet veririm diye gelmeye çekiniyordum. Fakat, bugün burada konuşma yapıyorum işte. Hem de “Aile Bağları’nın Muğlaklığı” başlığıyla (gülüşmeler). Üstelik Cumartesi günü öğleden sonrası olunca, kütüphaneye gitme hakkımın olduğunu düşünerek, on dakikalık bir ziyaretle sistemi görebildim. İyi bir ortam içerisinde çalıştığını görünce ailemiz adına mutluluk hissini yaşadım.

Aslında kütüphaneleri severim. Dünya üzerindeki en çok sevdiğim nesneler ağaçlardır. Yer olarak da kütüphaneleri severim. Bu biraz da benim çocukluğumdaki aile ilişkilerimi yansıtır. Annem çocuklarını öğrenim yarışına zorlayan bir anne değildi. Aksine ders çalışmaya kalktığımda, dışarı çıkıp beysbol oynayan çocuklara katılmamı islerdi. Kendi çocuğunun yetenek düzeyini bilmediğinden, onlara katılabileceğimi düşünüyordu sanırım. Öyle bir insandı. Ancak, onun beni derinden etkilediğini yıllar geçtikçe daha da güçlü hissediyorum. Bana verdiği ilk iki kitap “Huckleberry Finn’in Maceraları” ve “Nils Holgersson’un Tuhaf Gezisi” idi. Bunun üzerinden elli yıl geçtiğinde, evimize uğrayıp “Anne, Stockholm’e gidiyorum” dediğimde “Upsala’daki üniversiteye mi gideceksin?” demişti (gülüşmeler). Coğrafya hakkında ayrıntılı bilgiler içeren Nils’in kitabını o da çok iyi anımsıyordu ve daha sonra tekrar değineceğim üzere, beni yeniden sınamıştı yalnızca.

O iki kitabı okuduktan sonra başka kitaplar da okumak arzusuyla köyümüzün kütüphanesine gittim. Kütüphane dediysem de, köy halkevitiin kitap odasını kastediyorum. Birinci kat pirinç ayıklama değirmeni, ikinci kat ise kitaplıktı. Sandalye yoktu, tahtaların üstüne koyduğum hasır mindere oturarak kitap okurdum. Kitap okurken mısır bitleri bacaklarıma yapışırdı. Bugün de üç mısır biti yapışana kadar kitap okudum diyerek eve dönerdim. Bir anlamda o böcekler saat işlevi görürdü (gülüşmeler).

O köy halkevindeki kitapların tamamım iki yılımı harcayarak okudum. Sonra, eve dönüp de “Anne, kütüphanedeki kitapların hepsini okuyup bitirdim,” dedim. Mallarme'nin “Bedenim kederli, okuduğum kitap bitti” diye bir şiiri vardır ama sanırım çocuk halimle öylesi hisler içerisindeydim. Annem aferin diyerek öven bir insan değildi. “Demek öyle,” diyerek, üstünü giyindi ve beni de çekiştirerek dışarı çıktı. O köy halkevinin kitaplığına gittik birlikte. Raflardaki kitaplardan birini çekerek gelişigüzel bir sayfa açıp okudu ve sordu “Devamı ne?” diye (gülüşmeler). O şekilde on ayrı kitaptan sınav oldum. Üçünü geçtim, yedisinden de kaldım. Bunun üzerine “Ne için kitap okuyorsun? Zaman öldürmek için mi?” dedi. “Bir sayfa okuyup hemen unutuyorsan, unutma alışkanlığını güçlendirirsin yalnızca” (gülüşmeler).

O günden sonra okuma tarzım değişti. Yeni bir tarz geliştirdim. Her

okuduğum kitap için karılara notlar aldım. Mümkün olduğunca belleğimde tutabilmek için, işte bu benim bugüne kadar süren çalışma tarzım oldu.

Bu olanları yaşadığım sıralarda babam çoktan ölmüştü. Eğer babam hayatla olsaydı, herhalde beni kendi tarzıyla yetiştirmeye çalışırdı. Edebiyatla uğraşacağına hukuk fakültesine girip bürokrat olman daha iyi olur, vali olmayı hedefle diye yönlendirmeye çalışırdı sanırım. Herhalde ben de direnemezdim. Sonra da şimdilerde büyük kütüphaneler inşa ettirip belli bir yüzdeyi inşaat şirketlerinden rüşvet olarak alıyor olurdum (gülüşmeler). Öylesine maceraperest bir yaşam yerine edebiyat dünyasına girmemde en büyük etken babamın olmayışı ve annemin de özgürce seçim yapmama karışmamış olmasıdır.

Gerçekten de, ailelerimiz bizleri yönlendirir, öğrenmemizi sağlar. Aynı zamanda da kısıtlar. Belki de aile reisinin otoritesi altında sıkışıp kalıyoruzdur. İşte bu noktada ben, babam yoluyla maruz kalacağım güçlü bir otorite, aile reisi yoluyla üzerimde kurulacak bir otorite ile tanışma şansı bulamadım. Bunun yerine bir nebze olsun babalık da yapmaya çalışan annemin yönlendirmesiyle kendi başlangıç noktamı oluşturabildim.

“Aile Bagları’nın Muğlaklığı” başlığını belirlerken, İngilizce “ambiguity” sözcüğünün karşılığı olarak “muğlaklık” sözcüğünü kullandım. Çünkü, bu sözcüğün en temel anlamının az önce değindiğim nokta üzerinde durduğunu görmenizi istiyorum. Ayrıca, sanırım kendimiz de bir aile kuracak olduğumuzda, çocuklarımızı eğitme rolümüzü ve onlar üzerinde baskı unsuru olma rolümüzü aynı anda gerçekleştiriyoruz. Hâl böyle olunca, çocuklar da babalarından, duruma göre annelerinden etkilendikleri gibi, bu unsurlara karşı çıkmayı başaramadıkları müddetçe yetişkin olamama ikilemi ile de karşı karşıya kalıyorlar. Buradaki muğlaklığın reddedilebilir olduğunu sanmıyorum. Bugün burada bu muğlaklığı kendimiz için en etkin ne şekilde kullanabileceğimize dair konuşmak istiyorum.

Çocukluğuma ait bir diğer anımı daha aktarmak isterim. Başka bir anlamda aile bende dehşet verici bir izlenim bırakmıştı. Benimki savaş sırasında yaşanmış bir çocukluktu ve devlet okuluna gidiyordum. Müdürümüz yaşlı ve son derece katı bir adamdı. Bu zat her sabah yapılan törende nutuk çeker: “Sizler imparator hazretlerinin veletlerisiniz,” derdi. “Velet” derken elbette “çocuk” demek istiyordu. “Siz imparator hazretlerinin veletlerisiniz.

Evlat olarak vazifenizi yerine getirebilmeniz için ölümü bile göze almanız gerekir.”

Günlerden bir gün, o müdürümüz “Yalnızca sizler değil, ben de veledim,” dedi. O katı, yaşlı adam (gülüşmeler). Herkes suskunluğunu koruyordu. Bense keyif almıştım, alkışladım. O nereden bakılırsa bakılsın, buruş kırış yaşlı bir adam... Onu ilkokul önlüğü, hatta bebek giysileri içerisinde hayal etmiştim. Elbette, müdürümüz çok feci öfkelendi. Beni yakaladığında da güzel bir sopa çekti. O an aklımda “yaşamak eziyeti bu olsa gerek” düşüncesinden başka bir şey yoklu (gülüşmeler).

Evet, bu gerçekten olmuştu. İşte o yüzden de, toplum dediğimiz oluşumun büyük bir aile olduğuna inanırım. Hani bir reklam vardı “Bütün insanlar bir ailedir. Haydi kapımızı kapatalım,” derdi ya, öyle şeyleri gördüğümde ne diyeceğimi bilemiyorum (gülüşmeler).

Edebiyat okumaları yaparken de, eğer aile üzerine bir şeyler yazıyorsa, özellikle de bebekler söz konusuysa kendimi diken üzerinde hissederim. İşte o zamanlarda mutlaka kartlarıma not alırını. Bir örnek vermek gerekirse William Blake’in “Dört Zoa” adında uzun mu uzun bir şiiri vardır. William Blake için İncil’in öykü leş tir ild iği bir şiirdir. Çoğu Blake hayranı kısa şiirlerini severler ama, bence en iyi şiiri budur. Bu şiir içerisinde, son mahkemenin kurulduğu anki manzara tasvir edilir. Çölde kuruları bu mahkeme Hıristiyanların İncil’inde yazıldığından çok daha canlı bir şekilde anlatılmaktadır. Elbette bu William Blake’in gücü sayesinde ortaya çıkan bir şeydir ama, kendi çevirimi sizlerle paylaşayım.

“Onlar (Bebekler, bebek olarak doğmuş, öylece kalmış, büyüyememişler ve öylece de ölmüşlerdir) hırslarından deliye dönmüşler.”

Neden hırslarından deliye dönmüşler derseniz, vaftiz edilmedikleri için, Hıristiyan değillerdir. Cennete gidemeyeceklerdir. Herhalde cehenneme de gidemeyeceklerdir. Araf’ta, cehennemin kıyısında köşesinde bir yerde kalan insanlar. İşte bu bebekler, üstelik de yaralı ölmüşlerdir. Sonra da altı bin yıl boyunca sabırla beklemişlerdir. Son mahkemenin gelmek üzere olduğu an veryansın çığlıklarla yeri göğü inletmektedirler.

Blake şöyle diyor:

“Yaralarını gösterip itham eder, despot olanı yakalarlar. Som altın sarayda

çığlıklar yükselir, şarkı ve sevinç sesleri çölde yankılanır. Bedenleri soğuk yetimler öfke havasının ortasındadır. Haykırırlar. Altı bin yıl boyunca küçücük bebek hallerinde ölenler hırslarından deliye dönmüşler. Hırsından deliye dönenlerin haddi hesabı yoktur. Ümit yüklü hava içerisinde, çırılçıplak ve morarmış vücutlarıyla dikilip, kurtarılmanın beklentisiyle."

Bu bana çok güzel gelmişti. Sonra da, bebeklerin aslında ne kadar korkunç olduğunu düşünmeye başladım. Çünkü, bununla ilintili olarak, çocukken çektiğim kendi sıkıntılarımı da aklıma getirmeye başlamıştım.

Aile üzerine düşüncelerimi bazı örnekler vererek açıklamaya çalışayım. Bunlardan biri ailesinden çok uzaklarda uzun yıllar yaşayan ama ailesinin desteğinden asla mahrum kalmayan bir adamın öyküsü.

Bu yakınlarda Japonya Gençler Evi adlı bir kurum vardır. Orada 9 Ocak 1969 günü, hiç unutamıyorum sabah saatlerinde, bir yangın meydana geldi ve bir insan da karbonmonoksit zehirlenmesinden öldü. Dostumdu. Adı Söken Furugen'di. Furugen soyadından rahatlıkla anlaşılacağı üzere Okinawa'lıydı.

Onun naaşının götürüldüğü tapınağa gittim. Çiçekler gönderilmişti. Ucuz çiçekler. Okinawa'nın Japonya'ya geri verilmesi için uzun yıllar etkinliklere katılmıştı, o etkinlikleri birlikte yürüttüğü arkadaşlarının gönderdiği çiçeklerdi. Küçük ve ucuz buketler. O çiçeklerin arasına yüzünü gömmüş bir halde ağlayan 40 yaşlarında bir adam vardı. İşte bu adam biz cenaze törenini başlatmak için hareketlendiğimizde, doğrulup kısa bir konuşma yaptı.

Şöyle dedi. "Kardeşim ve yoldaşım Söken," diye başladı sözlerine. "Senin vücudunun yanmış halde çıkartıldığı yazıyordu gazetelerde. Bu cenaze törenine de gelen gazeteciler yazdı bu haberi. Fakat vücudun yanmamıştı. Hatta vücudunda yanık izi bile yoktu." Belki de Okinavva halk inanışında yeri olduğu için, kardeşinin ne şekilde öldüğünü açık olarak belirtmek istemişti. Bir yandan da, gazeteler cesedinin yanmış halde bulunduğunu, o yüzden de yangının sorumlusunun Söken olabileceğini ima eden yazılar yazmışlardı. Sanırım, bu duruma karşı tepkisini de göstermek istemişti.

Sonra "Kardeşim, yoldaşım, senin vücudunun yanmış halde bulunduğunun yazılması Nippon'un ayıbı değil midir?" dedi. Ben ülkemizin adını

söyleyecek olsam Nihon derim ama, O Okinawa tarzıyla mümkün olduğunca resmî okunuşuyla okumaya çalışıyordu. Elbette, Japonlaştırma güdülü eğitimden geçen kuşağa mensuptu. Yine de onun yüreğinde kıpırdanan bir şeyler olmalıydı. Eskilerden, atalarından kalma bir şeyler. Resmî bir ortamda Japonların önünde konuşurken, bir Okinawalı olarak resmî dile vurgu yaparak konuşması gerektiği hissine kapılmış olmalıydı. “Nippon’un ayıbı değil midir?” En azından ben. kendi ayıbım olduğunu düşündüm.

Sonra da Soken’in biyografisini yazmaya karar verdim. “Okinawa Notlan” çalışmamı bilirsiniz, onun içerisinde bir bölüm ayırmıştım. Soken’in ağabeyi Socun'un ne kadar sıkıntılı bir yaşam geçirdiğini, o metin için araştırma yaparken anladım. Öykü 1920’lerin sonları ve 1930’lara aitti. Şu an burada bulunan gençlerin 60 yıl önce böylesi bir öykünün gerçekten yaşanmış olduğuna inanmak istemeyecekleri ölçüde bunalımlarla dolu bir öykü.

O, lecima adlı bir adanın yerlisiydi. Bugün lecima Adası’nın üçte biri Amerikan üssü olarak kullanılmaktadır. Böyle bir yer olduğunu da aklınızda bulundurmanızı isterim. İşle öyle bir yerde yetişmişti. Çok çocuklu, geniş bir ailenin üyesi olarak. Dede ve babaanne, baba ve anne, üç erkek kardeş ve birkaç da kız kardeş. Yoksul bir adadır, yaşam oldukça güçtür. Biraz da borç içerisinde yaşıyorlarmış.

Bunun üzerine en büyük erkek çocuk olan Socun’u satmaya karar vermişler. Nereye derseniz, Okinawa’nın ana adasında koman adlı bir yer vardır, oraya. Burası balıkçılık merkezi olarak bilinir. Buralı balıkçılar takalarıyla açılıp ağ sererler. Çocuklar da denize, ağın ortasına atlayıp el ve ayaklarını çırpıp dururlar. Balıkları ürkütüp ağa doğru kaçmalarını sağlamak için. Bu, balıkçılar arasında koman yöntemi şeklinde adlandırılır. O yöntemle balık avlamak için, emek gücü olarak çalıştırılacak çocuklar gereklidir. İşte bu yüzden, balık avıyla uğraşanlar o işte çalıştırmak üzere uygun durumda olan çocukları satın alırlarmış.

Ancak, Socun pek yüzme bilmezmiş ve çok korkmuş. Evlerinin önünde papaya(kavun) ağacı varmış. O ağaçların gövde. sinde çıkan mantarları tutam tutam yemiş. Sonra da, nasıl olsa ölürüm diye gidip evin zemin altı boşluğuna yatmış, lecima evlerinin zemini Japonya’dakilerden biraz daha

yüksek olur. Bir hayli de havadar. Orada yatarken annesi gelmiş “Neden öyle bir yerde yatıyorsun?” diye sormuş, “ltoman balıkçısına satılmaktan korktuğum için, ağaçtaki mantarlardan yiyerek ölmek isledim,” diye yanıtlayınca “Öyleyse seni satmayalım,” demiş annesi de. Onun yerine çeyrek dönüm tarlalarını satarak, o parayla sekiz katı büyüklükte iki dönüm genişliğinde bir çorak tarla almışlar. Şu an Amerikan üssünün bulunduğu arazide. Oradaki tarlayı bereketli hale getirmişler ve orada yetiştirdikleri sebzeleri, sanırım yarım saat uzaklıktaki Okinavva ana adasına götürüp satarak geçimlerini sağlamışlar. Böylelikle, Socun da hayatta kalmış.

Somei adında bir kardeşleri daha varmış. Ünlü Yaeyama Tarım Meslek Lisesi'nde öğrenciymiş. II. Dünya Savaşı’nın Okinawa cephesi açıldığında askere alınan öğrenciler arasındaymış, savaşta ölmüş. Üçüncü kardeş de az önce değindiğim Söken. Socun aileyi ayakLa tutarken, Söken tüm yaşamını Okinawa’nın Japonya’ya geri verilmesi etkinlikleri için harcamıştı. Aslında lise öğretmeniydi. Hentona Lisesi adında Okinawa’nın kuzey ucundaki bir lisenin boLaıiik dersi öğretmeniydi. Çalıştığı yıllarda yeni bir bitki türü bulmak gibi bir başarıya da imza atmış bir insandı. İşte ben de, onu botanik uzmanı olarak tanımıştım ve Okinawa’nın Japonya’ya geri verilmesi için yapılan bir eylemde gruplan birlikte ayrılmıştık, o da yol kenarındaki otları toplamaya başlamış, “Dostum Oe, seninle birlikte eylem yapınca insan hevesini kaybediyor” demişti (gülüşmeler).

Ölümünün üzerinden on yıl geçtiğinde, ölüm yıldönümünde lecima’ya gittim. Bir de baktım ki, kardeşleri çoktan büyük şehirlere göç etmiş. Annesi ve babası iyice yaşlanmıştı. Karşılıklı otururken, tek laf etmiyor, yalnızca neşeyle gülümsüyorlardı. Sanırım standart Japoncayı anlamıyorlardı. Normal selamlaşma sözcükleri karşısında bile gülümsemekten başka bir şey yapmıyorlardı. Yine de bir süre orada öylece oturmaya devam edip, misafirleri oldum.

Şöyle bir düşünüyorum da, o kardeşlerin aile olarak birlikle yaşadıkları dönem oldukça kısaydı. Yalnızca kardeşlerin çocukluklarındaki beş, altı yıllık süre. Sonra savaş başlamıştı ve kendilerini savaş alanının tam ortasında buluvermişlerdi. Savaştan canlı çıkanlardan biri öğretmen olmayı diğeri de çiftçiliği tercih etmişti. Öğretmenliği tercih edeni Tokyo’ya gelmiş, tüm enerjisini Okinawa’nın Japonya’ya geri verilmesi etkinliklerine

vakfetmişti. Üstelik bu etkinlikler esnasında kaldığı yerde de canından olmuştu. Ağabeyi de cenazesine gelmiş, kardeşine atılan çamuru “Japonya’nın ayıbı” sözleriyle sorgulamıştı.

Dürüst olmak gerekirse, Okinaıva’nın Japonya'ya geri verilmesi etkinliklerine girişeni insanlar, aslında Japonya’ya da karşıdırlar. Görünüşte Amerika ile karşıt durumdadırlar ama, Japon toplumu ile de karşıtlık içerisindedirler. Japonya’nın Okinavra’ya karşı yaptıklarının bedelini ödemesi arzusunu taşırlar. Japon devleti ve toplumuna karşı mücadelelerini Tokyo’da sürdürmektedirler. Bu insanları ayakta tutan şeyin ne olduğu konusuna gelince, Furugen’i örnek alacak olursak, bu aileydi. Ağabeyi, ölen küçük ağabeyine ilişkin anılar, anne ve babası ile Jecima’daki o küçük havadar ev. İşte o ortamdan çıkıp gelmişti. Kendini canla başla mücadelesine vermişti. O mücadelesi sırasında da yitip gitmişti.

Ağabeyi bu durumu çok iyi biliyordu. Bu noktada Japonya’nın merkez topraklarına gelerek kardeşine sürülen lekeyi temizlemek istemişti. Kardeşi hakkında yanlış haber çıkartan gazetecilere karşı kızmaktan ziyade, utancın Nippon’a ait olduğunu söylerken devleti eleştirmek istemişti. Burada aile ve toplum, devlet ile ilişkiler açısından biricik örneklerden birinin sergilendiği kanısındayım.

En başta da söylediğim üzere, ben aileyi bir model olarak görüyorum. Aile, bir bireyin toplum içerisinde nasıl yaşamakta olduğunu düşündüğümüzde, toplumsal birey olarak kendini algılaması için bir model ya da devlet içerisinde nasıl yaşamakta olduğunu düşündüğümüzde, devletsel insan algılaması için bir model olacaktır. İşte bu şekilde kişinin kendini birey olarak algılaması için bir model olarak aile vardır. Daha da geniş ölçekli bir ifade kullanırsak, uluslararası insan, yerküresel insanın yaşam tarzının modeli olarak da aile vardır. Ailenin böyle bir şey olabileceğini düşünmek istiyorum. Furugen ailesi de Okinawa’nın 11. Dünya Savaşı sonrası toplumunu tipik olarak sembolize eden bir aileydi.

Bu örnek, toplumsal anlamda bir aile olarak çok net bir örnekti. Ancak, bununla tam aksi yönde, evin içine kapanıveren insan üzerinden de aileyi düşünebiliriz.

Ailenin içine kapanarak, kendi ailesinden başka bir şeyi düşünmeyen insanlar için de aile ve toplum, devlet hatta dünya ilintisi son derece net

olabilir. Buna bir örnek olarak kendi ailemi vermek isterim. Sık sık dile getirdiğim üzere, ailemde özürlü bir çocuk vardı ve biz onunla birlikte yaşamımızı sürdürdük. Onunla birlikte yaşamak sayesinde ailemiz özel bir karaktere de sahip oldu. Belki de, aile dediğimiz şeyin asıl olarak sahip olduğu karakterin bir yanı oldukça belirginleşti demek daha doğru olur. Her halükârda, ailenin gücü çok belirgin bir karakter taşır hale geldi diyebilirim.

Bununla ilgili duygularımı roman olarak da ifade ettim. Bu noktada, kendi ailemi doğrudan anlatmak yerine, onu bir roman haline getirdiğimde ne anlatmak istediğimi dile getirmem sanırım daha anlaşılır olacaktır. Böylesi bir ailede ya da böylesi bir aile ile birlikte günlük yaşamın dışında kalan yanları tecrübe ederek yaşarken, içinde bulunduğum ortamı nasıl romanlaştırdığımı bir örnek olarak dile getirmek islerim. Roman haline geldiğinde bu noktalar abartılır mı derseniz, vurgu yüklenir demem daha doğru olur belki de, romanı da işte bu ruh hali içerisinde yazdım. Bunun arka planında ailemizin, birlikte tecrübe ettiğimiz yaşamın bulunduğunu anlamanızı isterim.

Benim *Yaşam Akrabalıktır* adında da bir romanım var. Ana hatlarıyla öyküsünü aktaracak olursam, genç ve güzel bir bilim insanı vardır, bilim insanlığım ve güzelliği aynı kişiye yüklemesem de olurdu gerçi (gülüşmeler), tesadüfen romanımın kahramanı güzel bir insandı, özellikle yürüyüş tarzının cazibesine diyecek yoktu. Bu güzel, genç kadın Yokohama’da bir üniversitede İngiliz edebiyatı dersleri vermektedir. Araştırma konusu ise Flarınery O’Connor’dur. Yalnızca romanlarını değil, bu yazarın ardında bıraktığı muazzam sayıdaki mektuplarını da incelemekledir.

Bu genç bilim kadınının iki çocuğu vardır. İlk çocuğu zihinsel özürlü olarak doğmuştur. İkinci çocuğu doğana kadar, kadın aile içerisindeki yaşantısını sürdürür. Doğan ikinci çocuk sağlıklıdır. İlk çocuk hiçbir neden olmadığı halde anormal olarak doğmuştur. Dolayısıyla, ardından doğacak çocuğun sağlıklı bir çocuk olup olmayacağını bilemez. Buna rağmen hamile kalıp, çocuğu doğurmaya karar vermesi müteşekkir kalınacak bir şeydir, özellikle biz kocalar açısından. Gerçi, kendisi açısından bakarsak son derece zorlu bir süreç olsa gerek. Ailemle benzeri bir deneyim yaşayan bu bilim insanı bu kez sağlıklı bir çocuğa sahip olur. Biri zihinsel özürlü, diğeri sağlıklı iki

çocuğu olan bir aile.

Zamanla Marie adlı kahramanımız, tek başına, bağımsız bir kadın olarak bu zihinsel özürlü çocuğu büyütmeye karar verir. Sağlıklı olan çocuğu kocasına bırakıp, kocası yeniden evlenerek başka bir aile kursun ister. Bu karar doğrultusunda da boşanır. Öykünün kurgusu bu şekildeydi.

Fakat, bir süre sonra o ikinci çocuk da bir trafik kazası sonucu bedensel olarak özürlü bir çocuk haline gelir. Bindiği otobüsteki üst sınıfların tacizine dayanamayarak kendini otobüsten atar ve arkadan gelen araba çocuğa çarpıverir. Bu kaza sonucu ayakları felç olur. Bunun üzerine Marie, bu ikinci çocuğu da almaya karar verir. Çocukla birlikte kocasıyla da yeniden bir araya gelmek niyetindedir. Ancak, işler düşündüğü gibi yürümez. Kocası başka bir kadınla birlikte yaşamaktadır. Bunun üzerine biri zihinsel, diğeri bedensel özürlü iki çocukla yaşamını sürdürmeye karar verir.

Ancak, bir kaza daha olur ve kahramanımız çok talihsiz bir durama düşüverir. Bedensel özürlü olan erkek kardeş artık yaşadığı hayatın gerçeklerine dayanamaz hale gelmiştir. Zihinsel özürlü ağabeyini ikna etmeye çalışır. “Birlikte ölelim. Öldüğümüzde gideceğimiz dünya mutlaka çok daha iyi bir dünya olacaktır. Orada, sana zihinsel özürlüsün diye pis pis bakan in. sanlar, havlayan köpekler olmayacak, haydi oraya gidelim birlikle,” der. Ağabey git gide ikna olur, kardeşinin önerisini ciddi ciddi düşünmeye başlar. Ağabeyin adı Muu–san’dır. Kardeşi Miçio tekerlekli sandalyeye biner, zihinsel özürlü olmasına rağmen sağlıklı bir bedeni olan Muu–san tekerlekli sandalyeyi iterek birlikte Izu'ya doğru yola çıkarlar. Oraya kadar araba ile gitmeleri gerekmekledir. Yolda otostop yaptıkları iyi niyetli bir üniversite öğrencisi, onları lzu Yaylası istasyonu önünde indirir. Sonrasında Miçio yolu gösterir, Muu–san tekerlekli sandalyeyi iter ve yayladaki bir uçurumun kıyısına kadar gelirler. Orada intihar etmek niyetindedirler.

Fakat, tam orada Miçio kendi ağabeyinin de ölmesine yol açacak olmaktan pişmanlık duymaya başlar. Doğal bir tepkiyle tekerlekli sandalyenin frenini kilitleyerek hareketsiz kılar. Ancak, Muu–san kardeşinin uzun süreli telkinleri sayesinde ne pahasına olursa olsun o diğer dünyaya gitmekte kararlıdır. Tekerlekli sandalyeyi itmeye çalışır ama sandalye yerinden

kımıldamaz. Sonunda vazgeçerek, Miçio'yıı bırakıp tek başına aşağı atlayıverir. Uçurumun aşağısındaki kayalara çarpar ve kayaların çevresindeki kayalar gül kırmızısına boyanıverir. Bunun üzerine Miçio sandalyenin frenini açar, tekerlekleri kendisi çevirerek ağabeyinin ardından kendini aşağı bırakıverir. İkisi de oracıkta ölüverirler.

İşte bu mutlak talihsizlik sonrasında annenin nasıl ayakta kalacağı, benim romanımın temasıydı. Romanımı yazarken tüm olasılıkları teker teker tespit ettim. Sonunda şöyle bir anekdot vardır. Kadın Meksika'da bir taşra çiftliğinde yaşamaya karar verir. Oraya gitmeden önce Mexico City'de bir kilisenin önünde durur, dalgın dalgın bakmaya başlar. Ona rehberlik eden kişi Sergio Matsuno adlı bir Japon kökenlidir ve kadının gideceği çiftliği de o işletmektedir. Matsuno Katolik Hıristiyandır. Tanrı var, sen de bu inanışa katılabilirsin, hatta katılmalısın, diyerek Marie'yi ikna etmeye çalışır. Sonra çekinerek de olsa, yavaş yavaş bazı şeylerden söz eder.

O kilisede Matsuno şöyle der:

"Tamamına bakacak olursak çok talihsiz bir olay ama, Muıısan ve Miçio'nun, ölüm sıralamalarında Tanrı ortaya çıkmış olamaz mı? Sen olayın tamamının makul olmadığını düşündüğünden..."

Onun bu sözlerinden önce, Marie "Bu dünyada makul olmayan bir şey olamaz. Anlaşılabilen şeylerin bir mantık dizgesine sokulabileceğine kanaat getiremezsem, kendimi bu inanışa veremem," der. "Bu halimi dağıtabilecek, her şeyde bir anlam olduğunu öğretebilecek mistik, gizemli bir güç ortaya çıkana kadar sözlerine inanmam mümkün değil," diye Matsuno'nun telkinini reddeder. Matsuno işte bu sözler üzerine ikna çabasını sürdürmektedir.

"Sen olayın tamamının makul olmadığını düşündüğünden, yalnızca bu noktayı daha güçlü bir şekilde dile getirmeye niyetin yok. Yine de, bana kulak verecek olursan, durum şöyle: Başlangıçta, Miçio uzun zaman uğraşarak Muu–san'ı ikna etmişti değil mi? En baştaki planlarına uygun olarak ikisi birlikte ölmüş olsalardı, olay Miçio'nun tasarladığı şekilde tamamlanmış olur, hiç kimse de Tanrı'nın işe karıştığını söyleyemezdi.

Ancak, o son anda Miçio'nun tasarladığı plan bozulmadı mı? Muu–san'ın Miçio'nun tekerlekli sandalyesini iterek uçurumdan atlamaları planı yıkıldı.

Tersi yönde ifade edecek olursak, Muu–san Miçio'nun tekerlekli sandalyesinin peşine takılarak ölüme gitmedi. Ancak o aşamada kendini tek başına kalmış hisseden Muu–san'ın kulaklarına Tanrı'nın sesi gelmiş olamaz mı? Bu sesin teşviğiyle, Muu–san Miçio'nun anlattığı plandan başka bir yolla ölümü seçti, diyemez miyiz? Onun ardından Miçio'nun ölümü de, gözlerinin önünde cereyan eden Muusan'ın ölümünü Tanrı'nın çağrısı olarak görüp, karar verilmiş bir ölüm olarak düşünülemez mi?... Aradığın gizem apaçık ortada değil mi?"

Matsuno sözlerini bu şekilde tamamlar.

"Ben (Marie) ipleri bırakılmış bir kukla gibiydim. Her taraf karanlık mı karanlıktı, holün taş zemini gemi gövdesi gibi kaygandı. Ancak çok ağır adımlarla ilerleyebiliyordum. Henüz galeri holündeyken, yan tarafımda her haliyle Meksika tarzı bir Meryem Ana heykeli duruyordu. O melez gözlerindeki bakış. ların bir an üzerime doğrultulduğunu hissettim. O anda haykırarak ağlamaya başlayacak, diz üstü çökecek gibi oldum. Kendi kendimi "Git başımdan! Git başımdan!" diyerek sakinleştirerek, güverte kapağı tahtası gibi duran, rüzgâr yüzünden zorla açılan kapıyı iterek açtım. Sonra K, kendimi senin de söylediğin gibi, Meksika'nın sonsuzluğa ulaşan akşam güneşi altında, insanın tenine batan serinliği içerisinde buluverdim."

Bu son kısım bir mektup halinde yazar K, yani benim elime ulaşır. İşte romanı böyle tamamladım.

Burada benim ön plana çıkartmak istediğim aile dediğimiz belirli bir mekânla sınırlı bir sahnedir. Zihinsel özürlü bir genç ve bedensel özürü dolayısıyla yaşamdan ümidini kesmiş bir genç. Bu ikisinin nasıl yaşadıklarını, hangi duygular içerisinde öldüklerini yazacaktım. Bu öykünün gündelik yaşamdan bir kesit olduğunu söyleyemeyiz. Fakat, benim kendi yaşantımla tamamen ilgisiz de değil. Benim çocuğum zihinsel özürlüdür. Onun bir de sağlıklı erkek kardeşi var. Kardeşi sürekli ağabeyine yardım eder. Elbette, eğer karşılıklı oturup da konuşacak olurlarsa, gerçek yaşam ya da gerçek dünya hakkında neler söyleyeceklerini düşünmek zorundayım. Bu durumdan yola çıkarak, tahmini bir açılım olarak yazdım bu romanı.

İnançlarımızı bununla örtüşecek şekilde taşırız ama, benim gibi Tanrı'ya inanmayan birine karşı "İnsanoğlunun özgür iradesi, özgür kararlarının söz

konusu olduğu bir noktada, Tanrı'nın ortaya çıkması da söz konusu olabilir" diye, biraz da çekingence konuşabilen din inancı olan birinin düşünce tarzını da romanıma yansıtmaya çalıştım.

Ben bu romanı yazdıktan sonra bir diğer romanıma geçtim. Yine de, sık sık aklıma takılıp kalan bir şey vardı. O romanda o sahneyi neden yazmıştım acaba? Tanrı'nın sahneye çıkması gibi muazzam bir olayı yazmak aklımın ucundan bile geçmez. Buna karşın, neden öylesi bir diyalogu kurgulamıştım acaba? Romanlarımı yazarken, mümkün olduğunca tanrı sözcüğünü kullanmamaya çalışırım oysa...

Öylece birkaç yıl geçtikten sonra bir an, o roman içerisinde gemi metaforunu bolca kullandığımın [arkına vardım. Şöyle ki, "Holün taş zemini gemi gövdesi gibi kaygandı," diye yazmıştım. Gerçekte de Mexico City'e gittiğimde bir kilisenin yan galerisindeki döşeme taşlarının eriyip kayganlaştığını görmüştüm. Fakat, bununla ilgili olarak aradan yıllar geçtikten sonra romanımı yazarken "Holün taş döşeme zemini gemi gövdesi gibi kaygandı" ifadesini kullanıyordum.

Dahası, romanın kahramanı ağlayacak gibi oluyor, diz çöküp Bakire Meryem'e yakaracak gibi olunca da, kendine karşı koyarak kaçmaya çalışıyor. Kiliseden çıkarken "Gemi güvertesi gibi rüzgârla dövülen kapıyı" açtığını yazdım. Evet, üst üste gemi metaforlarım kullanarak o sahneyi yazmıştım. Kilise bir gemi yerine geçiyor. Aslında ben gerçekte de, o kiliseye birçok kez gitmiştim, Mexico City'de bulunduğum yıllarda. Şimdi düşünüyorum da, o kilisedeyken kendimi bir gemideymişim gibi hissetmiştim. Elbette kiliseyi bir gemi olarak görmemle, Ortodoks Hıristiyanların düşünceleri arasında hiçbir bağ yok. Bunlar yalnızca bir roman yazarının düşlemidir. Hıristiyan dünyasında özümsenen düşünce ve hissiyattan farklı olarak.

Sözgelişi, Elliot'un su aygırının çıkageldiği şiirindeki gibi, kayaların üzerine kurulmuş bir bina olan kilise bunun en genel metaforudur. Biz sıradan halk ise suyun içerisinde debelenip duran su aygırlarıyız.

Kayaların üzerindeki bir bina ile bir gemi birbirinden tamamen farklıdır ama, nedendir bilmem, kilise dendiğinde benim aklıma hep bir gemi gelir. Geminin bende, fırtınalı bir denizde çaresiz kaldığımızda sığınacağımız bir yer izlenimi bıraktığını itiraf etmek durumundayım. Aynı zamanda, o

yerden ne olursa olsun kaçmak arzusundayımdır, fareler gibi, tek başına bile olsa kaçabilmek.

Sanırım bu nokta benimle inanç sahibi insanlar arasındaki, hatta kilise arasındaki ilişkiyi belirliyor. Bu temel kalıbı bundan sonra da sürdürmek niyetindeyim. Sanırım kendi çabamla, tek başına ilerlemek bana en uygun olanı. Bunu, az önce değindiğim romanı yeniden okuduğumda ne kadar iyi anladığımı ifade etmek istedim. Arada biraz, anlatımın ana çizgisinden sapmış olabilirim.

Kitaplarımda kendi ailemden söz ettim. Herkesin okuyabileceği şekilde, kendi ailemde gördüğüm meseleleri romanlaştırdım. Sözgelişi "Aç Gözlerini Ey Yeni İnsan!" ya da "Özlem Dolu Yıllara Mektup" gibi romanlarımda kendi çocuğumu yazdım. Üstelik bu özürlü çocuğumun müzik yapmaya başlamasının öyküsü televizyon dizisi haline de getirildi.

Ryu Taçibana adlı bir eleştirmen vardır. Edebiyat dışı yazılar yazar. O televizyon dizisini gördüğünde şöyle dedi. "Sen Hikari adındaki çocuğunu yazıyorsun. Onu birçok romanında başarıyla ortaya koydun. Fakat, müziğini dinlediğimde, Hikari'nin gerçek halini gördüğümde, onun senin yazdığından daha büyük olduğunu düşünmeden edemiyorum." Bu sözlerinde çok haklı olduğu kanısındayım.

Çocuğumu anlamaya ya da onun yanında durarak yaşamaya çalıştım. Şimdi bile bunu rahatlıkla söyleyebilirim.

Bunu sürdürmek için elimden gelen tüm çabayı gösterdim, sanırım farkında olmadan aile içerisinde sürekli üstün bir konumda yaşamıştım. Romanlarımda aile yaşantımı dürüstçe yazmaya gayret ederim. Ancak bu romanlarımı elime alıp da yeniden okuduğumda, baba olarak üstün bir konumda olduğum, çocuğumun ise aşağılarda bir yerlerde olduğu hissine kapılıyorum. O aşağılarda bir yerde olan çocuk özürlü olduğundan, özellikle babasıyla arasında sıkı bir ilişkisi var. O çocuk benim korumam altında. Üstelik bunu büyük bir sevinçle yapıyorum. Ona hükmettiğimi hiç aklımdan geçirmedim. Bu çocuğu kendi uyruğummuş gibi otoritem altına yerleştirdiğim algılamasını hiç taşımadım.

Sözlerimde samimiyim, ancak, yazdığım romanı okuyarak özeleştiri yaptığımda, nedendir bilmem kendimi üstün konuma yerleştirmiş gibi

hissediyorum. Sanırım bunu kabul etmem gerek. Kendimi üstün konuma yerleştirme ifademi biraz daha açacak olursam, son zamanlarda ona bir despot gibi davrandığım hissine kapıldım. Bu düşünce çerçevesinde romanlarımı okuduğumda, bu hissi içimden söküp atamıyorum. Nitekim, aile içerisinde babanın (ya da annenin) üstün konumda, çocuklarınsa aşağılarda bir yerlerde oluşu; otorite yoluyla hükmeden ve hükmedilenler gibi, sık karşılaşılan bir kurgunun kendi ailemde de söz konusu olduğunu son zamanlarda ciddi ciddi düşünmeye başladım.

Buradan yola çıkarak, bazı yeni anlamlandırmalara ulaşabilirim. On yıldan fazla bir süre öncesiydi, ben hijyen konusuna pek fazla dikkat etmeyen biri olduğumdan, o yaşantıma da uzun yıllar devam ediverince, sonunda gut hastalığına yakalandım. Ayağınız kıpkırmızı kabarır, acısından yerinden kımıldayamazsınız. Bir hafta kadar hiç yerimden kalkamadım.

Genelde oturma odasında oluruz. O oturma odasının en kuzey kısmında oğlum bestelerini yapar, güney kısmında ben roman yazarım, karım ve diğer çocukların yaşamı da ortalarda bir yerlerde cereyan eder.

Guta yakalanınca, oturma odasındaki uzun koltuğa yattım kaldım. Bir hafta boyunca hiçbir şey yapamayan bir insan olarak yaşadım. Bunun üzerine çocuklarım çok sevindiler, özellikle de Hikari adlı büyük oğlum. Heyecanlanmıştı; büyük bir avı alt etmeyi başarmış genç bir avcı gibiydi. Çevremde dolaşıp dururken, ne kadar sevindiği her halinden belli oluyordu. Su getiriyor, istediğimde sözlük açıp okuyordu.

Bir an geldi, o keyif anında dengesini kaybedip üzerime yuvarlanıverdi. Tam da ayağımın üzerine. Bir çığlık atıverdim. Bunun üzerine, çok hoşuna gitmiş olacak, boş bir anımı yakalayıp bir kere daha mahsus üzerime devriliverdi (gülüşmeler). Eh, bir kez daha çığlık atmak zorundaydım. Evet, bu gerçekten oldu.

Zamanla gut hastalığım düzelince, o yine eski durgun haline döndü ve çevremde dolaşıp durmayı bıraktı. Belki de, o zaman kendisiyle babası arasındaki ilişkinin tersine döndüğünü düşünmüştü. O ana kadar baba hep üstün konumdaydı, kendisi ise aşağılarda bir yerlerde. Ancak hastalandığında, baba artık bir hiçtir. Her şeyi kendisinin yapması gerekiyor. Suyunu bile onun götürmesi gerekiyor. Arada sırada çığlık attırarak hareket etmesini sağlayarak hamlamasını önlemesi de gerekiyor.

Sanının bu düşüncelerle, son derece girişken bir havaya bürünmüştü. Ancak, ben düzelip de ayağa kalkıp yürümeye başlayınca yeniden sessiz sakin bir çocuk haline gelmiş ve bestelerinin başına dönmüştü.

Daha sonra, elbette bir nedeni vardır ama, kız kardeşine karşı hırpani, hırçın bir davranışı oldu. Öfkelendim ve yaptığının yanlış olduğunu söyledim. Öfkelendikten sonra hemen uzlaşabilsem iyi olur ama, biraz ters bir mizacım vardır, bir türlü barışma cesaretini kendimde bulamam. Gün boyunca hiç ağzımı açmadım. Onunla hiç konuşmadım.

Bunun üzerine, yine tam koltukta uzanmış kitap okurken yanıma yaklaştı. Sonra ayağımı tutup konuşmaya başladı. “Ne güzel bir ayak. Gutun düzeldi mi? Çok güzel bir ayaksın sen. Kızarıklığın yok. Ten rengin çok güzel”... Ayağımı övmeye başlamıştı (gülüşmeler).

Ben bu durumu şöyle çözümledim. O an, üstün konumda olan babasıyla ilişkisi normal rotasından çıkmıştı. Artık babasıyla karşılaştırıldığında normalde olduğundan daha aşağılarda bir yerlerdeydi. O babanın vücudunda baş kısmı yukarıda olduğunda en aşağıda bulunan ayak ile iletişim kurmaya çalışmıştı. O ayak yoluyla uzlaşmaya çalışıyordu. Bu onun, üst ve ast şeklindeki konum tanımlaması, hükmeden ve hükmedilen arasındaki otorite ilişkisini, hem de bedenden yola çıkarak bir anlamlandırma geliştirdiğini gösteriyordu.

Zaten, edebiyatta da üst ve ası ya da otoriteyi ifade etmek için bedenin kullanılması en arzu edilir yoldur. İlk olarak Rus formalizmine mensup teorisyenler bu analizi gerçekleştirmişlerdir. Haklı oldukları kanısındayım.

O anda, çocuğumla benim aramda bir üst–ast ilişkisinin varlığı çok net bir hale gelmiş oluyordu. Bunu nihayet kendim de idrak edebilmiştim.

Buradan yola çıkarak düşünecek olursak, aile içerisinde babanın çocukları sevmesi ile, iyi bir ilişkinin ortaya çıkması rahatlıkla söz konusu olabilir. Yetişkinlerin çocukları korumaya çalışması da son derece doğaldır. Ancak, aynı zamanda babanın hükmeden ya da despot konumuna geçerek çocuğu baskı altına alması, çocuğuna karşı güç kullanmasını, sembolik olarak ortaya çıkmasa bile, bunun var olduğunu kabul etmek durumundayız. Aile dediğimiz şeyin de, böylesine muğlak, ikircikli bir karakter olduğunu görmemiz gerekir.

Bir de, günlük yaşam esnasında sıra dışı bir şeyler olduğunda, bunalım ya da krizlerle karşılaşıldığında ailenin iyi ilişkilerinin pekiştiği de olur. Okinawa'daki toplumsal kriz karşısında, ailenin ne kadar etkin bir rol oynadığını, insana ne kadar güç verdiğini anımsayınız.

Benim ailemde de özürlü bir çocuk şeklindeki bunalım unsurunun günlük yaşama eklemlenmesi yoluyla, normaldeki üst–ast ilişkisinden farklı bir ilişki boyutu geliştirebildik. En azından ben öyle sanıyordum. Yine de bir şeylerin dışarıda eksik kalabildiğini söylemek isliyorum.

Ancak, bizim üzerinde düşünmemiz gereken yine de sıradan günlük yaşam olmalı. Sözüm ona bir huzur çağında, sözüm ona bir sağlıklı aileyi model olarak düşünmemiz gerekir.

Burada neler yapmamız gerektiğini düşünmek durumundayız. Çünkü, yeni aile ilişkilerini pekiştirmek her şeyden çok daha önemli.

Sanırım bu konuda bazı noktalara değinmek gerek: Otorite sahibi olarak, koca ya da baba, hatta ağabey vardır ve hükmedilen, belki de hizmet eden kişiler olarak çocuklar, karılar vardır. Bu ilişkiler gerçek olarak vardır. Bu Japonya'nın eski aile yaşamının tipik modelidir. Bu günümüzde de yitirilmiş değildir. Yitirilmiş gibi algılanması Japon ailesinin büyük ölçüde çekirdek aile haline gelmiş olmasından kaynaklanır. Büyük aileler çökmüş olduğundan, bizim gözümüze eski ailelerdeki aile bilinci ve insan ilişkilerindeki hiyerarşi yansımaz. Fakat temelde bu yapı çözülmüş değildir. Sorunun hâlâ varlığını korumakta olduğunu göz ardı edemeyiz.

Sözgelişi geçenlerde cereyan eden bir olayda, henüz mahkemesi yapılmadı ama, eğer yapılan haberler doğruysa, genç bir doktor kendi karısını ve çocuğunu öldürdü. Zanlı, karısını öldürüp kendisi de tutuklanınca çocukların halinin ne olacağını düşünerek acıdığını ve onları da öldürdüğünü söylemişti. Zaten genelde, otorite sahibi "sizlerin acınacak halinize dayanamıyorum, öldürüvereyim bari" diye kendi otoritesi altındaki halkı öldüren insandır. Ülkemizdeki otorite kurgusu da uzun yıllar bu temel üzerinde var olmuştur. Bizlere bebekmişiz gibi, çocukmuşuz gibi davranarak, bizim için yapabileceğinin en iyisini yaparak bizi öldüren bir otorite, işte bu temelde gönderildik cephelerde ölüme.

O genç doktor, kendi çocukları üzerinde mutlak egemenliği olduğunu

düşünüyor olsa gerek. Kendisinin o insana verebileceği en büyük zararın, ona karşı en büyük sevgi gösterisi olacağı gibi bir yanılsama. Bunun başka bir açıklaması olamaz. İşte o yüzden öldürmüştür. O aile küçük bir aile ama, sanırım aslında büyük aileye özgü insan ilişkileri prensipleri üzerinde ayakta duruyordu. Bu, eski feodal toplum ve devletin prensiplerine de bağlanabilir. Üstelik böylesi aileler ülkemizde istemediğiniz kadar var. Buna karşı tepkinin bir şekli de aile içi şiddettir bence. Çocuğun böylesi bir otoriteye karşı çıkması gerek. Ne yapacak? Beysbol sopasıyla silahlanmaktan başka çaresi mi var? Karşısındaki babası bile olsa, beysbol sopasıyla tehdit ettiğinde, şiddete dayalı olarak aile içerisindeki üst–ast ilişkisinin çökertilmesine yönelik tepkilerle karşılaşıyoruz. Bunların çoğunluğu da, çekirdek aile olarak nitelendirdiğimiz küçük ailelerde meydana geliyor ama, aslında o çekirdek ailenin ardında büyük bir aile sistemi duruyor.

Son derece sevecen, barışçıl gibi durmakla birlikte, o ailelerde yaşlılar da var ve alzheimer hastalığı günden güne yayılıyor. Evlerinin içerisinde son derece hoyrat davranışlarla karşılaşabiliyorlar yaşlılar. Kendi evinin içerisinde torunlarına "Bugün okula gitmeden önce dedenizin kafasına ikişer şaplak atın da çıkın," denmiyor elbette. Fakat, her sabah dedenin kafasına ikişer şaplak atılmasına izin veren yozlaşmış bir sistem dedeyi bağlamaya başlarsa, bu da Japon ailelerinde her an söz konusu olabilir.

Bu yaşlanan, güçsüz düşen otoriteye karşı üst–ast ilişkisinin ters–yüz edilmesi anlamına gelir. Şimdiye kadar otorite şendin ama artık öyle değil... Bir zamanlar çocukken bize uyguladığın zorbalığı, şimdi de biz sana uyguluyoruz... İş buralara varmasa bile, buna çok yakın örnekleri yaşıyoruz artık.

Demek istiyorum ki, aile ilişkilerinde üst–ast ilişkisinin varlığı biraz sağlıksız değil mi? Çok temel bir tehlike değil mi bu sizce? Biz bu baskıyı ters–yüz ederek yeni üst–ast ilişkileri oluşturmak yoluyla sorunu çözmeye çalışmadık mı? Bu da hâlâ devam etmiyor mu? Bu noktada kendime yönelik olarak da bir özeleştiri getirmem gerektiği kanısındayım.

Bu durumda nasıl bir öneri getirebileceğimi düşündüğümde, eş düzeyli ilişkiler geliştirmek gerektiğini söylemek durumundayım, eğer basite indirgemem gerekirse. Yan yana durup, eş düzeyli ilişkiler geliştirmek.

Demokratik ilişkiler de denilebilir elbette ama, böylesi ilişkileri geliştirebilmek karşılıklı olarak aile içerisinde üst–ast ilişkilerinden özgür kalmayı da sağlamaz ıuı? Bunun düşünce şekline bağlı bir prensip olduğu kanısındayım. Bu konu hakkında, II. Dünya Savaşı sonrasındaki demokratikleşme süreci içerisinde çok konuşuldu. Feodal artıkları toplumdan temizleyelim, demiştik. Bu sözün merkez hedefi aile içerisine ait feodal alışkanlıklardı.

Bu durumda, üst–ast ilişkilerinin nasıl çözüleceği ve eş düzeyli ilişkilerin ne şekilde geliştirileceği sorun haline gelir. Düşüncelerimi açıklamaya çalışayım. Aile dediğimiz o model içerisinde üst–ast ilişkilerinin varlığı, baba ve annede, eğer babayı bir örnek olarak alacak olursak, baba çocuklarının karşısında durduğuna göre, babanın gücünün vektörü çocuklara yönelmiş demektir. Aşağı doğru yönelen bir ok işareti. Çocuklar da babalarının karşısında durmaktadır. Öyleyse, yukarı doğru yönelen bir vektör de söz konusu demektir. Bu karşı dengenin oluşmasını sağlamaktadır. Sağlam bir ailede babanın basıncı ile çocukların karşı direncinin dengede olması gerekir. Bu sık sık sevgi temelleri üzerinde ayakta duran aileler olarak karşımıza çıkar. Ülkemizde bu tür ailelerin sayısı oldukça çoktu. Japon toplumunda aşağı yukarı buna benzer bir aile ideolojisi söz konusudur.

Fakat, yukarıdan aşağı yönelen vektör ve aşağıdan yukarı yönelen vektör mücadele halinde olduğuna göre, aşağıdan yukarı yönelen vektör güçlenerek yukarıdan aşağı yönelen vektörü bozarsa, ilişkiler alt üst olur ve çocuklar yukarıdan aşağı baskı unsuru, yaşlanan anne ve babalar da aşağıdan yukarı yönelen ok işaretleri haline geliverir.

Buna karşılık olarak, nasıl bir model getirilebileceği yanıtını ise, ben ana–baba ve çocukların aynı yöne doğrultulmuş vektörlere sahip olmaları gerekliliğine bağlıyorum. Ana–babanın çocuğunun karşısında ya da çocukların ana–babanın karşısında durması değil de aynı yöne bakabilecekleri bir kurgunun oluşmasının gerekliliğine inanıyorum. Buna ne dersiniz? Böyle bir ilişki çok mu olanaksız? Gerçekte, inanç sahibi insanların ailelerinde bu tür bir vektör söz konusu değil midir? Babanın daha üstün bir olguya, kendi günlük yaşamının ötesine geçen bir olguya doğru baktığı ve yanındaki çocukların da aynı olguya baktığı söylenemez

mi? Dua eden bir baba, yüzünü çocuklarına dönerek mi eder duasını? Diğer açıdan, çocuklar da dualarını babalarına bakarak etmezler. Baba da, çocuklar da aynı yöne bakarak dua ediyorlardır.

Öyleyse, benim gibi inanç sahibi olmayan insanlar, öylesi üstün bir olgunun yerine koyabileceğimiz başka şeyler bulmalıyız. Sözgelişi, demokrasi uygun düşüyorsa demokrasiyi. Eğer baba demokrasiye gerçekten inanıyorsa, çocukları da bunu rahatlıkla öğrenebilir. Böylelikle, aynı doğrultuya yönelen ve kendilerini aşan, dahası onları birbirlerine bağlayan bir prensip bulmuş, gözlerini o yöne çevirmiş olurlar. Bunun için harcanacak bir çaba yeni aile bağlarını oluşturmak için son derece etkin olacaktır.

Böylesi bir duruşun nasıl gerçekleştirilebileceğine ilişkin olarak başka bir yerde de konuşmuştum, burada basitçe özetleyeyim. Asla inanç sahibi bir insan olamadım. Ancak, iş dua etmeye geldiğinde hep Fransız düşünürü Simone Weil'i anımsarım.

Weil insan için en önemli yeteneğin dua etme yeteneği olduğunu söyler. Sorun bu dua etme yeteneğinin ne şekilde geliştirileceği ve ne şekilde öğrenileceği. Bunun yanıtını Weil, yoğunlaşma yetisinin pekiştirilmesi şeklinde veriyor. Okulda görülen öğrenimin yoğunlaşma yetisini geliştirmek için olduğunu söyler.

Yoğunlaşma yetisini geliştirmek için özel bir çalışma yapıldığında çaba başarısızlıkla sonuçlanabilir. Bunun üzerine sürekli alçakgönüllü olabilen bir karakter ortaya çıkabilir. Bu sözler de ona aittir.

Ben de, okul dışında yoğunlaşma yetisinin geliştirilebileceği, alçakgönüllü olabilme gücünün oluşturulabileceği bir yer olduğu kanısındayım. Ev ya da aile bunun için en uygun yer değil midir? Öncelikle aile içinde dikkatli davranma alışkanlığı geliştirilebilir. "Uzaylı Robinsonlar" adında bir televizyon dizisi vardı. Öykü uzayın enginliklerinde geçiyordu. Uzaydaki tehlikeler yüzünden, buradaki ailenin tüm bireylerinin en gelişmiş özellikleri son derece dikkatli olmalarıydı. Bu gezegendeki günlük yaşamda da babanın "Senin dikkat gücün yetersiz," demesi en iyi eğitim olacaktır. Aile içerisinde dikkat gücü pekâlâ geliştirilebilir.

Aynı zamanda, yanlışlar üzerindeki algılamalar sayesinde

alçakgönüllülügün bir erdem olduğunu insanoğlunun kavrayabilmesi süreci, bu yönde bir ilerleme de evde, aile içerisinde gerçekleştirilecek olursa, çok daha nazik bir şekilde başarılabilir. Bu elbette kendini ve başkalarım mümkün olduğunca yaralamadan, yapılan yanlışlardan çıkarılan derslerle olur. Aile dışında da başarısızlıklar neticesinde alçak gönüllülük erdemi elde edilebilir ama, toplum içerisinde yapılan yanlışlar son derece sancılı süreçlere yol açabilir.

Aile dediğimiz yerde, yapılan yanlışlar yoluyla alçakgönüllülük erdemi bir hayli yumuşak bir yolla elde edilebilir. Yinelemiş olacağım ama, günlük yaşam içerisinde baba ve annenin çocuklarına öğretecekleri en önemli şey dikkat gücü olacaktır. Bir annenin bebeğe konuşmayı öğretirken, bebek yanlış sözcük kullandığında sert tepkiler vermeden, doğru mantık dizgesi içerisinde sözcükleri özenle seçmeyi öğretmesi en makul yöntemdir. Çocuk yetiştirmenin temeli, aile içi eğitimin prensibi dikkat gücünü kazandırma üzerinde durur. Dahası, anne ve baba, çocuğuyla olan ilişkileri sırasında kendi dikkat gücünün, alçakgönüllülüğünün yetersizliğini irkilecek ölçüde hisseder.

Aile bizim gönül rahatlığıyla yanlışlar yapabileceğimiz bir yerdir. Yanlışlıklar yapsak bile aile karşımızdaki insanın nefretine yol açmadan, bu yanlışlıkların üzerine tekrar uzlaşabileceğimiz bir yer olarak en temel modeldir, işte öyle bir yerde dikkat gücümüzü geliştiririz. Bunun sonucunda, benim gibi inanç sahibi olmayan insanlar bile, anne, baba, çocuklar hep birlikle tek bir yöne bakabiliriz. Bu da ailedeki üst–ast ilişkilerini, aile içerisindeki baskıyı, otoriteyi beraberinde getiren hiyerarşiden farklı bir yapıya ulaşmamızı, hatta yeni bir başlangıç noktası bulmamızı sağlar.

Bu duruşu aile içerisinde kazanırız. Bunun bizim toplumumuzda, demokrasinin aile içerisine süzülmesi, bizi daha insansı yapması, ruhumuzu dahi ilgilendiren bir sorun haline gelmesi için bir başlangıç noktası anlamına geldiği kanısındayım.

Sf. *Sophia Üniversitesi*, Uluslararası Aile Yılı Konferansı,

26 Kasım 1994, çev. Hüseyin Can Erkin

Paul Auster
(1947)

*New York Üçlemesi’*nden *Görünmeyen*'e, Amerikan edebiyatının son otuz yıldaki en önemli yazarlarından biri. Ağırlığı romanda olsa da, şiir, deneme ve otobiyografik anlatı türlerinde de etkin olan yazarın, Üçlemesi'nin ilk romanı *Cam Kent*’i (1985) doğuran süreci anlattığı bölüm “gerçek öyküler”den oluşan *Kırmızı Defter’*inden (1991).

13

İlk romanımı bana yanlış bir telefon esinlendirdi. Bir öğle sonrası Brooklyn’deki evimde yalnızdım, masamda oturmuş çalışmak üzereydim ki telefon çaldı. Yanlış anımsamıyorsam 1980 ilkbaharıydı, Shea Stadyumu’nun dışında on sentliği buluşumdan birkaç gün sonra.

Alıcıyı kaldırdım, hattın öteki ucundaki adam Pinkerton Ajansı’yla mı görüşüyorum diye sordu. Hayır, dedim ona, yanlış numara çevirmişsiniz ve telefonu kapadım. Sonra işimin başına döndüm ve o görüşmeyi de aklımdan çıkardım.

Ertesi gün öğleden sonra telefon yine çaldı. Karşımdaki, bir gün önceki adamdı ve yine aynı soruyu sordu: Pinkerton Ajansıyla mı görüşüyorum? Yine hayır, dedim ona ve yine kapadım telefonu. Ancak bu kez, eğer evet deseydim neler olurdu, diye düşünmeye başladım. Pinkerton Ajansının bir detektifiymişim gibi davransaydım ne olurdu? Merak ettim. Adamın vereceği işi üstlenseydim ne olurdu?

Aslını isterseniz, elime geçen iyi bir fırsatı boşa harcadığımı hissettim. Eğer o adam bir daha ararsa, diye düşündüm, en azından onunla biraz konuşurum ve neler olduğunu anlamaya çabalarım. Telefonun bir kez daha çalmasını bekledim, ancak üçüncü kez çalmadı.

Ondan sonra kafamın içinde çarklar dönmeye başladı ve yavaş yavaş koca bir olanaklar dünyası açıldı önümde. Bir yıl sonra *Cam Kent*'i yazmaya giriştiğimde o yanlış numara, kitabın en önemli olayına dönüşmüştü, yani bütün o hikâyeyi başlatan hataya. Özel detektif Paul Auster'la konuşmak isteyen biri, Quinn adlı bir adama telefon eder. Tıpkı benim yaptığını gibi, Quinn de o adama yanlış numara çevirdiğini söyler. Ertesi gece aynı şey olur ve Quinn yine kapar telefonu. Ama benimkinden farklı olarak Quinn'e bir şans daha tanınır. Üçüncü gece telefon yine çaldığında arayanın oyununa katılır Quinn ve işi üstlenir. Evet, der ona, ben Paul Auster'ım; ve o dakikada karmaşa başlar.

Öncelikle ilk içgüdüme sadık kalmak istiyordum. Gerçekte olanların ruhuna bağlı kalmazsam kitabı yazmamın bir amacı olmayacağını seziyordum. Bunun anlamı, hem kendimi (ya da en azından bana benzeyen birini, benimle aynı adı taşıyan birini) hikâyenin kurgusuna katmam, hem de detektif olmayan detektifler üzerine, başkasının kimliğine bürünme, kılık değiştirme, çözülemeyen muammalar üzerine yazmamdı. Öyle ya da böyle başka seçeneğim olmadığını hissediyordum.

Her şey iyi gitti. Kitabı bitireli on yıl oldu ve o günden beri kendime başka projeler buldum, başka fikirler, başka kitaplar. Ne var ki iki ay kadar önce kitapların asla bitirilmediğini öğrendim, hikâyelerin bir yazar olmadan da kendilerini yazmayı sürdürebileceklerini de.

O gün öğleden sonra Brooklyn'deki evimde yalnızdım, telefon çaldığında masamda oturmuş çalışmaya çabalıyordum. Burası, 1980 yılında oturduğum ev değildi, başka bir evdi, telefon numarası da farklıydı. Telefonu açtım, karşımdaki adam Bay Quinn'le görüşmek istediğini söyledi. İspanyol aksanıyla konuşuyordu, sesin kime ait olduğunu anlayamadım. Bir an, arkadaşlarımdan birinin beni işletmek isteyebileceğini düşündüm. “Bay Quinn mi?” dedim. “Şaka mı yapıyorsunuz?”

Yo, şaka değildi. Adam çok ciddiydi. Bay Quinn'le görüşmek istiyor ve onu lütfen telefona vermemi istiyordu. İyice emin olmak için ondan ismi kodlamasını istedim. Arayan kişinin ağır bir aksam vardı. Ben de, umarım konuşmak istediği kişinin adı Bay Queen'dir diyordum kendi kendime. Ama şansım yoktu. “QUINN” diye kodladı adam. Birden korktum ve bir–iki saniye ağzımdan tek sözcük çıkaramadım. Sonunda, “Özür dilerim,”

dedim, “burada Quinn diye biri yok. Yanlış numara çevirmişsiniz.” Adam beni rahatsız ettiği için özür diledi, sonra ikimiz de telefonu kapattık.

Böyle bir şey gerçekten oldu. Bu *Kırmızı Defter*'e yazdığım her şey gibi, bu anlattığım da gerçek bir hikâye.

Kırmızı Defter, 1992, çev. İlknur Özdemir, Can Yayınları

Çağdaş Türkçe Edebiyattan

Ahmet Mithat
(1844-1912)

Edebiyatımızın en şenlikli ilk öğretmeni. Roman ve uzun öykülerine yazdığı ön ve son sözleriyle ne'yi niçin ya da nasıl yazdığını anlatırken, bir yandan gerçekliğin, inandırıcılığın peşinde, diğer yandan da üst kurmacaya göz kırpan ata. Aşağıdaki önsöz'se, onun anlatı külliyatı *Letaif–i Rivayat*'ta (1870-1895) yer alan "Ölüm Allah'ın Emri"ne ait.

Ölüm Allah'ın Emri

Şimdiye kadar pek çok hikâyeler okudum. Elbette siz de okumuşsunuzdur. Ben hem birçok hikâyeler okudum hem birkaç tanesini yazdım. İhtimal ki siz de yazmışsınızdır.

Sanki siz de hikâye okumuş yazmış, iseniz ben daha ziyade memnun olurum. Zira o hâlde meramı [anlatılmak istenen şeyi] daha güzel anlarsınız.

"Hikâye okur" ve bahusus [özellikle] yazar iken meselenin suret–i cereyanına [oluş biçimine] dikkat ettiğiniz var mıdır? Dikkat etmiş iseniz görmüşsünüzdür ki hikâyeye en evvel en sade cihetinden [yönünden] başlanır. Gitgide bazı entrikalar filânlar katılır. Daha sonra meseleye bir kat daha ehemmiyetler verilir. Meselâ âşık ile âşıkadan bahsolunur ise bunların ıstırabı o dereceye vardırılır ki artık hayatlarından yeis [umutsuzluk] getirilir. Nihayet hikâyenin neticesi olmak üzere bunlara feda-yı can ettirilir. Yahut muharririn [yazarın] mürüvvet [insani] tarafına rast gelmiş ise nagehanî [birdenbire] bir ümit kapısı açarak âşık ile âşıkayı içeriye sokar.

Hikâyeyi bu suretle tanzim etmek bayağı bir usul hükmüne girmiştir. Bir vak'anın tarihini yazar iken nasıl ki mukaddematıyla [başlangıçlarıyla] filânıyla yazarlar ise hikâyeyi de o suretle yazmaya her muharrir kendisini mecbur bilmiştir. Bu da bir nev'i esaret değil midir? Esaret ise terakki

[ilerleme] için ayak bağı sayılmaz mı? *Ölüm Allah'ın Emri* serlevhasıyla [başlığıyla] bu hikâyeyi tasvir eylediğim zaman en evvel hatırıma gelen şey tahrir [yazma] ve tasvir usulünü bu esaret belâsından kurtarmak sureti oldu.

"Nasıl kurtaracaksın," mı dediniz?

Nasıl kurtaracağım! Öyle hikâyeye mukaddime [giriş] yaparak badehu [ondan sonra] erbab-ı mütalâayı [yorum ustalarını] "Aman bakalım daha ne olacak, alt tarafından ne çıkacak?" diye intizarlarda [bekleyişte] bırakmayacağım. Alt tarafından çıkacak olan neticeyi en evvel söyleyeceğim. Ama diyeceksiniz ki bu hâlde hikâyeden hiçbir lezzet çıkmaz. Maşallah, niçin çıkmasın? Hikâyeye lezzeti muharrir verecek değil mi? Bakınız ben lezzet vereyim de çıkar mı çıkmaz mı? Bir hikâyeyi okuduğunuz vakit "Aman alt tarafı ne imiş, neticesi nereye varacak?" diye intizarda kalmaya bedel "Aman bunun evveli ne imiş, bu netice neden çıkmış?" diye işin evveliyatını arayacaksınız. Bazıları diyorlar ki İstanbul'da roman, yani imkân dâhilînde hikâye tasvir ve tahririne ben başlamışım. Bu hüsn-i zanna [güzel düşünceye] teşekkür ederim. Öyle ise mukaddimeden evvel neticeyi gösterip de erbab-ı mütalâaya mukaddimatı aratmak yolunu dahi –hem de bihakkın [hakkıyla]– ben açmış olayım. Alınız hikâyenin neticesini:

Letaif–i Rivayat

Reşat Nuri Güntekin

(1889-1956)

Aslında, Reşat Nuri'nin ilk romanı G*izli El*’le (1*922)* ilgili önsözü “İlk Romanımın Romanı”, yazım süreçleri açısından o denli malzeme içeriyor ki –yazarın o güne dek alışkın olduğu oyun türüne bir türlü yerleştiremediği bir konu; bu konunun gazete editörünün ısrarıyla romana dönüştürülmesi; romanın tefrikasının, o dönemde, içeriğindeki kimi unsurlar yüzünden sansüre uğraması ve sansür görevlisinin 'editöryal' önerileriyle, yeniden yazılıp tefrika edilebilmesi– insan ilk yazımları da haliyle merak ediyor.

İlk Romanımın Romanı

Gidi *El* benim ilk romanımdır. Mütarekenin ilk yılında *Dersaadet* isminde bir gündelik gazete çıkarmağa hazırlanan Sedat Simavî arkadaşım benden bir roman istedi. O zaman tiyatro piyesleriyle uğraşıyor ve roman yazmayı hiç aklımdan geçirmiyordum.

“Yapamam,” dedim. “Yaparsın,” dedi, “roman ile tiyatro zaten kardeş sanatlardır.” O tarihte vurgunculuk ve nüfuz ticareti günün meselesiydi. Köprüyü geçmeğe para bulamayan birtakım kimselerin günün birinde vagon sattığı ve birdenbire harp zengini olduğu görülüyordu. Zihnimde öyle bir mevzu vardı ki bir türlü tiyatro şekline sokamıyordum ve soksam da oynanacağı şüpheliydi.

Sedat’ın ısrarına karşı “Bir deneyim bakalım,” dedim ve çalışmağa başladım. Hesabımca bu bir hiciv romanı olacaktı. Fakat vukuat onu büsbütün başka bir şekle soktu.

* * *

İlk sabah *Dersaadet*'in tefrika sütunlarım bomboş, bembeyaz gördüm. Başında yalnız *Gizli El* diye bir başlık, sonunda “ma badı var” [devamı var]

yazılıydı. Ayrıca “roman tefrikamız sansürce tehir edildi [ertelendi]” diye bir ilân.

Bir ilk eser için bu bir iskandaldı. Hemen gazeteye koştum: O zamanki çocuk denecek yaşında da gazeteciliği çok iyi bilen Sedat benim fikrimde değildi. Âdeta memnun olarak: “İskandal değil, şans,” dedi, “bir ilk roman için ne reklâmdır bu! Sansür Şemsi Efendi çok iyi bir insandır. Şimdi seninle kendisini görmeğe gideceğiz. Ufak tefek değişikliklerle izin verilebileceğini söyledi.”

Ötesi berisi değiştirilmeden çıkan yazı o zaman yok gibiydi. Sonra ufak hattâ büyükçe değişikliklerle incileri dökülecek bir roman yazdığımı da düşünmüyor değildim. Sedat’la beraber gittik.

Roman, “Bugün bir odun meselesini konuşmak üzere Nazırı görmeğe gitmiştim,” diye başlıyordu. Şemsi Efendi “Odun olamaz. Yerine başka bir şey koyacağız,” dedi.

Peki, ne koyalım?

Çoook. Muselâ afyon...

Peki ama, biraz aşağıda Nazır: “Memurlarımın arasında odun gibi adamlar var... Ha odun dedim de aklıma geldi,” diyor. Bu odun teşbihi Nazırın odun meselesini açmak için uydurduğu bir bahanedir.”

Şemsi Efendi sevimli kara sakalını karıştırarak düşünüyor, sonra “Memurlarımın çoğu afyon yutmuş gibidir. Oturdukları yerde rüya görüyorlar,” diyor.

Sansürün buluşunu kendiminkinden daha fazla beğendiğim için memnuniyetle kabul ediyorum.

Meğer o zaman Damat Ferit hükümetinin bir odun iskandalı varmış. Sebep buymuş!

“Sonra Nazır kelimesine izin yok. O da değiştirilecek, müdürü umumî [genel müdür] filân dersiniz. Sonra Nişantaşı ve Bebek kelimeleri değişecek... Malûm ya Bebek, Damat Paşa’nın Baltalimam’ndaki yalısına yakındır. Nişantaşı ise vükelâ [bakanlar, vekiller] mahallesi...”

Buna benzer daha başka birtakım değişikliklerle ilk tefrikayı kurtarıyorduk.

Fakat ikinci gün daha başka türlü güçlükler baş gösterdi. İşin uzayacağını gören Şemsi Efendi: “Siz bana şu romanın mevzuunu anlatsanıza,” dedi. Anlattım: Âdeta dehşete gelerek “Olur mu a çocuğum... Bu zamanda adama böyle şeyler söyletirler mi? Vazgeçelim biz bu işten,” dedi.

Oturduğum yerde geniş bir nefes aldım. Şemsi Efendi yine sakalını kaşıyarak düşünüyordu:

“Şu mevzuu büsbütün değiştiremez misiniz?”

Artık kendimi tutamıyarak gülmeğe başlamıştım. Sedat ile Şemsi Efendi gülmediler. Şemsi Efendi: “Canım roman demek aşk ve alâka demektir,” dedi. “Onları bırakıp da ne diye uğraşırsınız böyle kazalı şeylerle... Şu devlet adamı ile vurguncunun karanlıkta işleyen gizli elini meselâ güzel bir kadın eline çevirirsiniz. Biz de tatlı tatlı okuruz.”

Bu sefer ciddî surette kızararak dışarı çıktım. Fakat yolda ve matbaada Sedat beni tekrar kandırdı. Kendimden ziyade onu güç bir duruma düşmekten kurtarmak için yavaş yavaş yumuşadım. Romanda ufak bir aşk vakası vardı ki büyüyor, asıl mevzuu tamamiyle yutup eritiyordu. Böylece romandaki gizli el, Şemsi Efendinin ilk defa aklına geldiği gibi kocasını gizlice koruyan bir kadın eli, yahut isterseniz Şemsi Efendinin kendi eli oldu. Böylece ilk romanımı onunla beraber yazdığımı söylemek pek yanlış olmıyacaktır.

G*izli El*, İnkılap Kitabevi

Ahmet Hamdi Tanpınar
(1901-1962)

Edebiyatımızın tefrikadan kitaba, ilk yayımdan sonrakine eserlerini –pek çok zaman bütünleyememe uğruna– yeniden be yeniden ele alan sıkılgan ustası. “Behçet Bey'e Mektup”sa, Tanpınar'ın belki de diğer ustası Valery'nin izinde, tamamlanmamış ilk romanı *Mahur* Beste'yi (tefrika 1944), bir yandan kahramanının gönlünü almaya çalışırken bir yandan da bütünlemesidir.

Mahur Beste Hakkında Behçet Bey’e Mektup

Azizim Behçet Bey,

Mektubunuzu alalı bir hafta oluyor. Her gün size cevabını yazmak istedim. Fakat bir türlü muvaffak olamadım. Beni o kadar şaşırtan şeyler yazmışsınız ki bir türlü içinden çıkamadım. Bilmem, inanır mısınız, bu bir hafta içinde hep sizi düşündüm. Zaten çoktan beri, yıllar var ki sizden başka bir şey düşündüğüm yok. Fakat bu seferki öyle olmadı. Dedim ya, beni şaşırttınız, Behçet Bey. Öyle ki nerdeyse bir roman kahramanı iken roman münekkidi olmuşsunuz, diyeceğim geliyor. Bunu siz de düşünmüş olacaksınız ki “Çok değiştim, diyorsunuz; nerdeyse filozof olacağım. Evvelce böyle şeyler hatırıma gelmezdi.” Hakkınız var, Behçet Bey. Kendinizi tanımağa başladınız. Kendinizle meşgul oluyorsunuz. Felsefenin değilse bile, hikmetin eşiğinde olduğunuz muhakkak. Buna sebep de kendi kendinize dışardan bakmanızdır. Sokrat’ın “Nefsini bil!” nasihatini hatırlayın. Size kendinizi seyretmek için bir ayna tuttular: Bu aynanın karşısında etrafınızı, kendi içinizi, elbette başka başka şekillerde göreceksiniz. Hayatınız da şimdiye kadar tesadüf diye bakıp geçtiğiniz nice nice şeyler üzerinde durdunuz: onlarda kendi payınızı, etrafınızdakilerin payını, yaratılıştan gelme hususiyetlerin payını aradınız. Talih dediğiniz şey gözünüzde bir muayyeniyet kazandı, içinizde işleyen bir yığın mekanizma

ile karşılaştınız. Bunda biraz benim de payım oldu. Öyle ya, hikâyenizi yazmamış olsaydım hangi vesileyle kendinize bu kadar dikkat edecektiniz. Kapalı bir kutuya benzeyen bir hayatınız vardı. O kutuyu ben sizin için açtım. Belki yalnız sizin için... Çünkü başkaları, sizi tanımayanlar orada sadece uydurulmuş bir şey göreceklerdir. Fakat siz...

Bu iyiliğimi unutmamanız, bana teşekkür etmeniz lâzım gelirken beni itham etmenize gerçekten şaşıyorum. Sizi unutmuşum, talihinizi yarım bırakmışım; sonra kötü göstermişim. Bu sonuncusunu anlıyorum. Hatta biraz, zarurî görüyorum. Kendi kendinizi tanımağa başladıktan sonra beğenmemeniz kadar tabiî ne olabilir? “Hazır portrem yapılırken bazı çizgiler değişse ne olur sanki” diyorsunuz. Haklısınız, hangi sipariş sahibi resminden memnundur? “Olduğumuz gibi” ile “olmak islediğimiz gibi” terazinin iki kefesidir. Ben bunu başında fark ettiğim için hikâyenizi hatırat şeklinde yazmanızı önlemiştim, iyi ki böyle olmuş. Çünkü ikide bir müdahale edecek, işleri karıştıracaktınız. Birkaç masum “retouche” ile her şeyi alı üst edebilirdiniz. Çünkü siz bir terkipsiniz, Behçet Bey. Her terkip gibi, bir nisbetten bir nisbet bir kere değişti mi, ortada siz kalmazsınız, bir başkası yerinizi alır. Onun için “Beni romanınıza feda ettiniz.” cümlesini kabul etmeyeceğim. Hem nerden ve kim benim roman yazdığımı size söyledi? Ben sizin hayatınızı yazıyorum. Roman ayrı bir şey. Belki daha güç bir iş. Belki de gücümün üstünde kalacak kadar güçtür. Benim yaptığım, sizden dinlediğim gibi hikâyenizdir.

Sizi unuttuğuma, yarım bıraktığıma gelince; bunda sadece haksızsınız, içimde o kadar kuvvetle yaşıyorsunuz ki istesem de sizi bırakamam. Bununla beraber sizinle ülfetimi bir müddet için kesmeğe mecbur kaldım. Sizden bıktığım için değil, hesaplarımı alt üst ettiğiniz için. Ne kadar velût, ne kadar sürükleyicisiniz! Etrafımı peşinizden ayrılmayan bir yığın gölge ile doldurdunuz. Bu kalabalığın karşısında kendime yeniden çeki düzen vermeğe çalışmamı zarurî görün.

Halbuki tek başınıza gelmiştiniz; ilk görüştüğümüz günü elbet hatırlarsınız. Beş yıl oluyor: Bir bayram günü, eski düzeninden pek az iz kalmış bir konakla birbirimize rastlamıştık. Eski, titiz, pırıl pırıl, ta gençlik zamanımızdan kalma selâmlarla, iltifatlarla odaya girer girmez beni fethetmiştiniz. Sakalınızın biçimiyle, redingotunuzla, yandan düğmeli üstü

podsüet ayakkabılarınız, kolalı gömleğiniz, geniş hazır kıravatınızla ne kadar sevimli, bugünden uzak, asıldığı yerde unutulmuş bir takvim gibi sadece geçmiş bir zamandınız. Adeta yıllarca kurulmamış bir saate benziyordunuz. Bize ince, kibar sesinizle çok eski şeylerden, eski insanlardan, tıpkı bugünden bahseder gibi, yani bir yığın canlı tenkit, mülâhaza ve dikkatle bahsettiniz. Nerden, nasıl gelmiştiniz? Aynadan mı, dolaptan mı çıkmıştınız! Yoksa oturduğum yerden gördüğüm, içindeki şeyleri o kadar merak ettiğim o ağır ceviz sandıktan mı bir anda fırlamıştınız? Sizi tanıyanlar, sizden her şey bekleyebilirler. Fakat biliyorum ki kapıdan girmiştiniz. Bunu iyice görmüştüm. Ev sahibimiz, misafirler, siz gelince ayağa kalkmış, elinizi sıkmış, bayramlaşmıştık. Sizde garip bir mazhariyet var, Behçet Bey; herkes gibi maddesiyle gezinen bir insan olduğunuz halde bir rüyaya benziyorsunuz. Belki de hayatınızı doğru dürüst yaşamadığınız için bu tesiri yapıyorsunuz. O kadar ki, yaklaştığınız insanlara kendinize mahsus bir zamanı aşılıyorsunuz. Bölünmezlerin bölünmezi, çekirdek hâlinde bir zaman. En basit şeklinde bir düşüncenin, bir ihsasın, bir hâtıranın zamanı. Belki de beraberinizde taşıdığınız bu zaman yüzünden maddî hüviyetinize rağmen etrafınıza bir düşünce, bir ihsas, bir hatıra tesiri yapıyorsunuz. O gün beni gerçekten büyülediniz. Sizi dinlerken yıllarca kapısı açılmamış bir eve girdiğimi sanıyordum. Birdenbire bu kapının gündelik hayata nasıl, hangi sebeplerle kapandığını merak ettim.

Mahur Beste, bildiğiniz gibi, bu merakları doğdu. Keşke böyle olmasaydı! Sizi olduğunuz gibi alaydım. O zaman büsbütün başka bir şey olurdu. Çok defa düşündüm; Size ben değil, Nodier rastlasaydı, o sâri hüviyetinizden ne güzel bir eser çıkardı! Düşünün bir kere; o benim gibi maziniz üzerinde durmazdı; sizi görür, sadece bununla kalırdı. Şüphesiz Trilby'ye benzeyen bir masalın, o her satırı ayrı bir dikkatle okunan masallardan birinin kahramanı olurdunuz. İyilik seven bir peri, yahut şeametli bir büyücü veya bir lanet yüzünden ebediyen zaman dışına atılmış bir aşk kahramanı olurdunuz. Yahut Hoffmann görmeliydi sizi. Muhakkak Kreuger'in arkadaşları arasına girer, elinizde sazınız, bütün hüviyetiniz içinde güneş çalkanan bir havuz gibi musikî, nağme ile dolu, bize gamlarla ruh arasındaki gizli münasebetleri anlatırdınız. Belki de Kedi Mur'u başka türlü yazar, sonunda bu çok bilgin, çok zeki mahlûk size istihale ederdi. Poe'nun

eline düşseydiniz, medyum kuvvetiyle, görülmez ülkelerden çağrılmış bir ruhun masa başında tekrar İnsanî bir şekle girişi olurdunuz. Fakat tesadüf beni sizinle karşılaştırdı. Ben ne musikişinasım, ne de masal sanatının o her sanattan üstün sırrına sahibim. Bu böyle olduğu gibi, devrimiz artık harikuladeyi ispirtizma masaları üzerinde aramıyor. Freud ile Bergson'un beraberce paylaştıkları bir dünyanın çocuğuyuz. Onlar bize sırrı insan kafasında, insan hayatında aramayı öğrettiler. Onun için sadece bir lezzeti bulmam lâzım gelen bir yerde ben birtakım gizli şeyler öğrenmeyi, şeklin büyüsünü bir izahla kırmayı tercih ettim. Doğrusunu isterseniz bu sizin için de, benim için de bir talihsizlik oldu, Behçet Bey. Siz, ilham etmeniz lâzım gelen şaheserden mahrum oldunuz. Bense peşinize takıldığım için çok sevdiğim dünyamdan ayrıldım. İkinci Cihan Harbi'ne şahit olmuş bir neslin adamının Kırım Muharebesinde ne işi vardı, Behçet Bey? Ne yalan söyleyeyim, birçok huzursuzluklarına rağmen ben yaşadığım devirden memnunum. Hiçbir mazi hasretim de yok. Öyle olduğu halde beni alıp götürdünüz.

Burada bir kuvvetinizi itiraf etmeli: Çok velûtsunuz. Etrafı öyle bir kalabalıkla doldurdunuz ki... "Ben mi yaptım?" demeyin; siz de bilirsiniz ki konuşma daima karşılıklıdır. Benimle o tarzda konuştunuz ki size ister istemez bir yığın sual sormak zorunda kaldım. Kısacası siz Şehrazat, ben Bağdat Halifesi oldum. Her defasında siz alaycı bir gülümsemeyle bahsi keserken ben "Aman durun, onu da anlatın." demeğe mecbur kaldım. Her gün cebinizden yeni bir insan çıkardınız. Bir gün sizi o kadar ufak bırakan, dev hüviyetiyle âdeta yumurtada iken ezen rahmetli babanızla geldiniz. Ertesi gün kader mahkûmu solgun karınızdan, Atiye'den bahsettiniz. Sonra sırasıyla, yahut hiç sıra gözetmeden bacanaklarınız, baldızlarınız, onların çocukları, uzak yakın akrabalarıyla karşılaştırdınız. Kayınbabanız Ata Molla Beyi. Halit Beyin babası Nuri Beyi, Agop Efendiyi, Mösyö Soloski'yi Selim'i, Talât Beyi hep sizden öğrendim. Bununla da kalmadı: koluma girdiniz, beni koca İstanbul'da semt semt günlerce gezdirdiniz. Bazen aradığınız şeyleri yerinde buluyorduk. Bazen yerinde sadece bir yangın arsası veya yeni yapılmış akvaryumla mukavva kutu, gemi küpeştesi arasında baştan aşağı korkuluksuz balkon, pencere, apartmanlar görüyorduk. Fakat sizin gibi sihirbazla bu cinsten manialarin ne değeri olur? Küçücük kolunuzu "İşte Selâhattin Beyin konağı burasıydı, şurada taş

merdivenden çıkılırdı. Araba kapısı arka tarafa düşerdi.” diye bir iki işaret yapar yapmaz Tanzimat’ın o süslü evlerinden biri karşımda canlanıyordu. Evet, bana her şeyi anlattınız... Çekirdek zaman her gün biraz daha genişledi, büyüdü, dal budak saldı, met ve cezirler yaptı, ileri geri gitti ve daima aradığım yerinde buldu. O zaman anladım ki öyle ilk sandığım gibi tek bir zaman parçası değildiniz. Bir bölünmezde yaşamıyorsunuz. Sizin de benim gibi, herkes gibi bir zamanınız var. Sadece zihinde doğmuş bir şey değilsiniz.

Evet, sizin de bizim gibi bir zamanınız var. Fakat ona hükmetme şekliniz ayrı. Sizin için hâl, hatırlama ânınızdan ibaret. Gerisi için tam bir kayıtsızlık içindesiniz. O zaman kapısı kapanmış ev hayali kendiliğinden ortadan çekildi. Gerçekte ev baştan aşağı yanmış, siz dışarda kalmıştınız. Benim sizde bulduğum zihnî çeşni de buradan geliyordu. Bildiğiniz gibi hâl diye bir şey yoktur. Emerson olacak galiba, “hâl”i iki musikî notası arasındaki fasıla diye tarif eder. Daha basiti hâl, geleceği geçmişi görmeye yarayan bir rasat kulesidir. İsterseniz bentlerde olduğu gibi daima dönen bir su için yapılmış bir teraziye de benzetebilirsiniz. Siz bu rasat kulesinden mahrumdunuz, o kadar. Onun için bana o kadar tek bir an görünmüştünüz. Bunu öğrenmek ilkin bana çok garip geldi. Fakat alışınca çok faydasını gördüm. Bir kere sabah akşam beraber yaşadığım bir insanı biraz daha iyi öğrendim. Bildiğimiz zamanın dışına fırlamıştınız. Sonra, bir tasavvurdur belki, ben hayal ile düşünen adamım, sizi böyle dışarda, muhafazasız görünce benim için mânanız değişti, bir ferdî vak’a olmaktan çıktınız, bir sembol oldunuz. Kapananla dışarda kalanın arasındaki fark. Dışarıya, sokağa çıkan adam yalnız kalmaz. Siz de benim için yalnız kalmadınız. Hattâ bu hayal insandan öteye gitti. Ev sembolünün yerine değer hükümlerinin dünyası geçti. Anlattığınız şeylerle pek iyi birleşen bu sembol, bana cemiyetimizin yüzyıldan beri geçirdiği değişiklikleri hatırlattı. Bunları düşünmekle ihtibaslarınızla alâkamı kesmedim. Fakat bende iki türlü yaşamağa başladınız: Sembol olarak, fert olarak. İhtibaslarınız sizin dış manzaranızı, fert olarak sizi veriyorlardı. Beride ise sembol olarak maşerî çehreniz vardı; sizinle alâkası bana yaptığı telkinden ibaretti.

Fakat iş bununla da kalmadı: Sizin için zihnî bir arıza olan bu firari zaman, halsiz zaman, bana âdeta sanat için bir metot gibi göründü. İşte burada, Behçet Bey, beni aldattınız. Sizin hatırlamalarınızın ileri geri gidişini takip

ettiğime pişman oldum demiyorum, fakat çok güçlük çektiğim de muhakkak. Bu atlayışlar beni yoruyor. Halit Beyden önce Nuri Beyden bahsedemez miydiniz sanki? Neyse, anlatırken o kadar rüyalıydınız ki o büyüden belki bir şey bana da geçer diye sizi olduğunuz gibi takip ettim. Fazla bir şey kazanmadım, fakat örneğime sadık kaldım. Gerçekte yalnız sizden öğrendiklerimi yazmak istediğim için şikâyetçi değilim. Bazen sizi niçin kendi hâtıralarınızı yazmaya bırakmadığıma üzülüyorum. Unuttuğunuzu unutmuş olurdunuz. Halbuki benim böyle bir mazeretim yok. Her şeyi derinleştirmeğe, alâkalarınızı bulmağa mecburum. Halbuki siz hatıralarınızın fantazisine uyarak öyle şeyler atlıyorsunuz ki... Bazen de gizliyorsunuz. Neden, nasıl? Bunu bilmiyorum. Bana bir türlü Aliye'den. Doktor Refik'ten bahsetmediniz. Hele Doktor Refik... Niçin? Onun ölümüne sebep olduğunuzu zannederim diye mi? Ölüm ayrı bir şey... Hepimiz biliyoruz, ki o zatürreden öldü. Siz onun için sadece ufak bir seyahat hazırladınız. Ölümünden sonra vicdan azabı duymamanızı, bu ölümü bir başarı saymanızı ayıplarım diye mi? Bunun bir kusur olduğu muhakkak, fakat Behçet Bey, siz mazurdunuz. Hayatınız o kadar başarısızdı, o kadar basit şeylerde beceriksizdiniz ki, dolayısıyla sebep olduğunuz çirkin bir iş bile size bir başarı gibi gelebilirdi.

Atiye'nin üzerinde sizden fazla durmama kızıyorsunuz. Ne yalan söyleyeyim, Atiye'ye bağlıyım. Sabrı, tahammülü, iyi kalbi, talihi, her şeyi beni ona bağladı. Siz bana kıskançlıklarınızla, küçüklük duygularınızla bir fikrisâbit gibi yapıştınız. Atiye böyle olmadı. Ona ben kendim gittim. Etrafımdaki hava değişsin diye.

Hayatınızın hikâyesine o kadar çok şey karışmasından mesul ben miyim? Niçin İsmail Molla Beyin oğlu, Ala Mollanın damadı oldunuz? Lalettayin bir ana babadan doğabilirdiniz, iktibaslarınızla, zaaflarınızla, ihtiraslarınızla bir yığın tezadınızla sizi cemiyet hayatının en mühim, en göze çarpan bir kademesinde gören bir adam, hayatınızı oradan seyrettiğiniz manzaralara karıştırırsa kabahat mi?

Halil Bey ile Nuri Bey, Talât Beye hayatınızın hikâyesinde o kadar yer vermeme de kızıyorsunuz. Talât Beyi bilmem neden sevmediniz? Onun talihinden korktuğunuz için değil mi? Ne zaman ondan bahsedecek olsam elime sarıldınız, bana başka şeyler anlattınız. Halbuki "Mahur Beste"

onundur. Siz, Behçet Bey, suyun başında beklemeye mecbursunuz. Yaratılış sizi sadece bir istek, bir susuzluk olarak yaratmış. Talât Bey öyle değil. O, yaşayan adamdı. Hattâ hayata örnek, moda veren adam. Meselesi bir şeyin yokluğu üzerinde kurulmamış. Talât Beyin size benzediği hiçbir taraf yok. O, kırılmış adamdır. Siz mağlûpsunuz. Onun kaçacak, tutacak yeri var. Musikîye, sanata kaçtı. Sanatkârla patolojik tip arasındaki farkları bu kadar yakından gördükten sonra nasıl vazgeçebilirim? "Selim ile Cavide'nin aşklarında Talât Beyin payı nedir? Onu taklit etmiyorlar ki..." Bir bakıma doğru. Fakat bir noktayı unutuyorsunuz: Hepimizin üzerine gölgemiz düşen büyük duygu kuvvetini, yakından uzaktan toplanan bu tehlikeli mirası unutuyorsunuz. Taklit etmiyorlar, fakat tesiri altındalar. Siz de biliyorsunuz ki dünkü hayatımızın en kuvvetli, hayata en çok tesir eden tarafı musikî idi. Musikî başka kültürlerde romanın, resmin, tiyatronun iştirakiyle yaptığı tesiri bizde tek başına, iyi kötü kendi hamlesiyle yapıyordu. Bir aile mirası hâlinde gelen böyle bir âmili nasıl ihmal edebilirdim? Talih belki biyolojik ırsiyete dahil değildir. Fakat muhit terbiyesiyle büsbütün alâkasız olduğunu ne siz, ne ben iddia edebiliriz. Onlar birbirlerini tanımadan, sevmeden önce "Mahur Beste"yi tanır, severlerdi. Biraz da kendilerinden önce doğan bu aşk hikâyesine göre şahsiyetlerini hazırlamışlardı.

Nihayet Halil Bey'le Nuri Bey'e itiraz ediyorsunuz, çok uzattığımı söylüyorsunuz. Ben uzatmıyorum, onlar uzatıyorlar. Ben başından itibaren bu işte sadece kaydetmekle iktifa ettiğimi, ancak çok lüzumlu yerlerde müdahale ettiğimi söylemiştim. Nuri Beyin hayatı Kırım'a kadar gidecekmiş. Kendisi mademki zaruri görüyor, gider. Bana ne? Ben onları içimde serbestçe yaşamaya bıraktım. Başlangıçta sade siz vardınız. Şimdi onlar da var. Onları bir hakikat gibi alıyorum. Onları da dinlemeğe mecburum.

Siz kâinatın etrafınızda dönmesini isliyorsunuz. Düşünmüyorsunuz ki hayat sizi mahrekinin dışına atmış. Hayat kimsenin etrafında dönmez, herkesle beraber yürür. Nasıl olur da tek başınıza sizinle kalabilirim? Biliyorum, şimdi bana "O halde bu benim hikâyem değil artık." diyeceksiniz. Evet, öyle, artık sizin hikâyeniz değil. Sizin hikâyeniz olarak başladı, fakat arkanızdan o kadar büyük bir kalabalığı sahneye taşıdınız ki, sizin hikâyeniz olmaktan çıktı. Hepinizin hikâyesi, daha doğrusu yaşadığınız, yaşadığımız devirlerin hikâyesi oldu. Bu kadar kalabalığı bir insanın

etrafına toplayamazdım. Madem ki bahis açıldı, şunu da söyleyeyim: Tek kahramanlı hikâye artık canımı sıkıyor. Nihayet son cümlenize cevap vereceğim. “Hem artık çalışmıyorsunuz, beni yarım bırakacaksınız diye korkuyorum.” Hayır, yarım kalmayacaksınız. Yalnız etrafıma çok insan yığıldı. Hepsi birden konuşuyorlar... Benim sözümü kendiniz tamamlamaya kalkmayın. Ben onların sesini orkestralamaya mecburum. Bu iş bitene kadar sabredeceksiniz. Dışardaki dostlarınızdan biraz uzakta kalacaksınız. Bu işte benden daha sabırsız olmağa hakkınız yok. Hoşça kalın! Daima dostuz, buna inanın.

Ülkü, 99,1 Kasım 1945, s. 25–27

Mahur Beste, Dergâh Yayınları

Nâzım Hikmet
(1902-1963)

Nâzım Hikmet'in "Oyunlarım Üstüne"si, yazarların bir başka dilde yayınlanışlarına ekledikleri önsözlerle "Kimi eserlerimi nasıl yazdım?"ı örnekleyişlerinden: çokça anı, biraz çözümleme ve genellikle daldan dala (Şairin *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın Rusçasına yazdığı önsöz'se, önsöz'ün değişkenlerinin yanı sıra, *Manzaraların* yazım-yayın süreçleriyle de irtibatlandırmaya gerek gösterdiğinden, burada sadece anılıyor)...

Oyunlarım Üstüne

İlk tiyatroyu nerde, ne zaman gördüm? Karagöz de tiyatrodan sayılırsa, İstanbul'da gördüm, sünnet düğünümde, sekiz yaşımda. Belki daha önce mahalle kahvesinde ramazan gecelerinden bir gece seyretmişimdir Karagözü, ama aklımda kalmamış. Meddah'ı da ilk önce sünnet düğünümde dinledim. O ilk Karagözü'mle ilk Meddah'ımdan aklımda kalan bugün: Ak ve avuç içi kadar perdenin öte yanında Karagözle Hacivat oynatan incecik değneklerin durup dinlenmeden uzayıp kısaları gölgeleri.

Ne tuhaf. Karagözle Hacivat'ın perdedeki renkli hayaletleri değil de, değneklerinin bir silinip bir beliren gölgeleri kalmış aklımda. Neden?

Karagözle Hacivat'ın kollarına, gövdelerine, külahlarına takılıp onları oynatan değneklerin, o değneklerin arkasındaki göze görünmez Karagözcünün işi çevirdiğini, sekiz yaşımda değil elbet, ama on dokuzumda mesela anladım da ondan mı? Belki de.

Peki, ya Meddah'tan aklımda ne var bugün? Yüzünü, gözünü hatırlamıyorum, anlattığı hikâye, yaptığı taklitler de büsbütün aklımdan çıkmış. Ama sesi kulağımda. Böyle sesleri, size bir şeyleri ille de beğendirmek, sizi memnun etmek, sizi güldürmek için çabalayan sesleri sekizimden altmışıma kadar boyuna duydum.

Karagözle Meddah belki de tiyatrodan sayılmaz. Ama operet tiyatrodur. İlk opereti yine İstanbul'da Birinci Dünya Savaşı içinde, 1915'te sanırsam, seyrettim. Bu bir Avusturya operetiydi. İstanbul'a turneye gelmişti. Baş aktrisi Miloviç adında, belki Avusturyalı, belki Macar, ama hâlâ gözümün önünde, çok pembe, çok ak, çok sarışın, iriyarı, bıngıl bıngıl bir avrattı. On üç on dört yaşımdaydım. Bizde oğlan çocukları da, kız çocukları da tez erişir. Bu Miloviç'e harp zenginleri beş yüzlük banknotlardan yorganlar diktiler, cıgarasını bin liralıklarla yaktılar. Oysa o sıralarda İstanbul halkı süpürge tohumu unundan ekmek yiyordu. Dört cephede delikanlılar kan revan içinde, aç, çıplak dövüştürülüyordu. Belki bundan dolayı, şimdi bile Çardaş operetinden bir parçayı ne zaman dinlesem, bir yandan haykırmak, birilerine sövüp saymak gelir içimden, tepeden tırnağa isyan kesilirim, bir yandan da ateş basar yüzümü, Miloviç'in çok tombul iki meme arasını görürüm. Miloviç'i bir kere seyrettim Çardaş'ta, başım döndü, ama sevdalanmadım, ilk sevdalandığım aktris Eliza Binemeciyan'dır. Osmanlı imparatorluğu yıkılmıştı. İtilaf orduları, donanması İstanbul'u işgal etmişti. Anadolu'da emperyalizme karşı ayaklanmalar başlamıştı, ben ilk şiirimi çoktan yayımlamıştım. Eliza Darülbedayi Tiyatrosu'nun baş aktrisiydi. Türk tiyatro sahnesine aslı Türk olan kadın daha çıkmamıştı. İslam dini onu sahneye çıkarmıyordu. Eliza aslen Ermeni'ydi. Ermenilerin modern Türk dramının, komedisinin, opera ve operetinin kuruluşundaki payı çok büyüktür. Türk tiyatro tarihi Mınakyan'larla, Papazyan'larla, Eliza Binemeciyan'larla övünür.

Darülbedayi'de ilk önce hangi piyeste Eliza'yı seyrettiğim aklımda değil. Ama Eliza'ya görür görmez birden vuruldum, bunu çok iyi biliyorum. Türkçeyi yüzde yüz İstanbullu hanımefendiler gibi konuşuyordu. Ömrümde bu kadar iri göz görmedim. Konuşurken yanakları al al oluyordu. Burnu iriceydi. Ak ellerinin, alabildiğine ak ellerinin yumuşak hareketleri hâlâ gözümün önünde. Tiyatrodan çıktım. Piyes yazmalıyım, dedim, başka çaresi yok, bir piyes yazmalıyım, ancak bu yolla onu biraz daha yakından görebilirim, belki de elimi sıkar. Ama piyes yazmak bana yeryüzünün en zor işi gibi geliyordu. Bir piyes yazıp Darülbedayi'ye vermek, sonra parterde en ön sırada, hayır, yanda dram yazarı locasında oturup, Eliza Binemeciyan'ı seyretmek, benim piyesimi oynarken seyretmek...

Piyesi şiirle yazacaktım. Ama konu ne olacak? Elbette sevda. İlk piyesim:

Ocak Başı[81] böyle doğdu. Çok yaşlı, çok akıllı, çok iyi, çok şair bir adam bir dağ başında yaşıyor. Gecelerden bir karlı gece çok güzel genç bir kadın soluk soluğa çalıyor kapısını. Koca kişi eve alıyor genç kadını. Ocak başına oturtuyor. Kadın bir şeylerden korkmaktadır. Koca şair yatıştırıyor korkusunu kadının. Ona ocak başında geçirilen uzun kış gecelerinin güzelliklerini anlatıyor. Ona aklın, hikmetin, felsefenin düşünce ve şiir dünyasının kapılarını açıyor. Bu kapılardan girip mutluluğa kavuşacağına inandırıyor kadını. Ama pencerenin karlı camlarını kırarak bir delikanlı atlıyor içeriye. Genç kadını kovalayandır, genç kadının korkusudur. Ve yürü diyor ona, gel benimle, elimden kurtulmanın yolu yok. Koca kişi açıyor kapıyı –pencereden çıkmasınlar diye anlaşılan– ve iki genç, erkeği önde, dişisi arkada gidiyorlar...

Niye ilk piyesim bu? İşin tuhafı, piyesteki koca kişi bendim. Oysa on sekiz yaşımdaydım o zaman. Sonraları düşündüm. Kendimi o koca kişi sayışım, Eliza’yla aramda herhangi bir bağın kurulmasının imkânsızlığındandı. Eliza nerde, ben nerde, Eliza kim, ben kim! Ben onu bir saat şiirimle, aklımla piyesimin ocak başında tutsam bile, bir saat sonra perde inecek –pencerenin camları kırılacak– Eliza’nın ünlü ve bana o zamanlar her nedense çok zenginmiş gibi gelen hayatı onu alacak benden. *Ocak Başı* piyesimi bitirdim, ama Darülbedayi’ye veremeden Anadolu’ya kaçmak, milli kurtuluş savaşına katılmak gerekti.

Ankara’da 921 kışında, ahırdan bozma salaş bir tiyatroda, gaz lambalarının ışığında ve ikide bir soğuktan avuçlarıma hohlayarak Otello Kâmil'i seyrettim. Ömrümde ilk defa Şekspir’i seyrettim. Abdullah Cevdet adında bir eski Jön Türk şairi Arap ve Acem sözcükleriyle dolu bir dille Büyük Üstadı Türkçeye çevirmişti. *Otello*'yu, *Hamlet*’i filan okumuştum, şaşmıştım, hayran olmuştum, ama pek anlamamıştım. Kâmil bir gezgin aktördü. Repertuvarında bir tek piyes vardı denilebilir: *Otello*. Otello'yu Papazyan üslubuyla oynadığını söylerler. Ne yazık, Papazyan’ı Otello’da seyretmek nasip olmadı. Ama çırağı Kâmil’in *Otello*’suna bakıp ustasının ustalık kertesini kestirmek mümkün.

Kâmil, Ankara’da kaldığım aylar içinde Venedik Amiralini belki on kere oynadı, ben her keresinde ordaydım. Şekspir’e hayranlığımı Abdullah Cevdet’in kötü, çok kötü çevirmelerine borçluyum, ama Şekspir’i bana

Vahram Papazyan'ın çırağı Otello Kâmil anlattı. Kâmil çoktan öldü, aç, sefil, hasta, göçüp gitti. Papazyan Sovyetler Birliği'ne geldi, inşallah sağdır. Halk Artisti olduğunu biliyorum.{82}

1921'de Batum'a geçtim. O zamanki adıyla "Fransa Oteli"nde, bir yandan günde iki tabak mısır unu çorbasını, bir çeyrek funt kara ekmekle yedim, bir yandan takunyalarımı takırdatarak mitinglere gittim, bir yandan Türkiye Komünist Fırkası dış bürosunun çıkardığı "Kızıl Sendika" dergisinde çalıştım, bir yandan da şu "Küçük İlüstirasyon" serisinde yayımlanan Fransızca piyesleri okudum, belki yüz tane, art arda, belki daha çok. Yerleştiğim odanın dolabında buldum onları. Hepsi dokuz yüz on dörtten önceki tarihlerde çıkmıştı. Fransız bulvar tiyatrolarının o zamanlardaki repertuvarıyla, Fransız vodviliyle altı ay haşır neşir oldum. Yalnız o devirdeki Fransız burjuva ve küçük burjuvalarının içyüzünü değil, piyes yazma tekniğinin birçok cilvelerini de öğrendim.

Ocak Başı'ndan sonra bir piyes daha yazmıştım, Vâlâ Nıureddin isimli bir Türk yazarıyla birlikte, Anadolu'da, Bolu'da öğretmenlik ettiğim sıralarda: *Taş Yürek.* Köylü bir deli, bir köy ağasının köy odasına konuk oluyor. Konuşulanları dinliyor. Köylüler ağa için, "Taş yürekli herif," diyorlar. Deli, gece boğuyor ağayı, göğsünden taş yüreğini çıkarmak istiyor, ama hiçbir şey bulamıyor. "Tüh," diye haykırıyor, "herifin yüreği yokmuş..." Sosyal motifi bu pek belli ve bir hayli Gran Ginyol piyesin bana büyük bir yararlığı dokundu: köylü dilini, daha doğrusu Bolu köylülüklerinde konuşulan dili inceledim, bu incelemeden genellikle halk diline atlamam sonraları zor olmadı.

Dönelim Batum'da "Küçük llüstirasyon'lara. Günün birinde *Bethoven* diye şiirle yazılmış bir piyese rastladım. Hiç de kötü yazılmamıştı aklımda kaldığına göre. Belki de kötü yazılmıştı, şimdi okusam hiç hoşuma gitmez. Ama yazmak isteyip de hâlâ yazamadığım ve yazamadan öleceğim diye korktuğum konuyu o piyes verdi bana: Karl Marx'ın hayatını yazmak bir piyeste, yahut birkaç piyeste.

İlk operayı, ilk baleyi, ilk gerçek tiyatroyu Moskova'da gördüm. Opera şaşırttı beni, ama o zamanlardan, yani 1920-28 yıllarından söz ediyorum, aklımda kalan, o zamanki sahneye konuluşları ve oynanışları ve o zamanki dekorlarıyla *Kalmen* ve o zamanki adıyla Krasni *Mak.*{83}

Doğrusunu islerseniz, operayı sevmiş değilim. Büyük sanat, zor sanat, yapıları da büyük oluyor, hem resmi tarafları da var. Opera her devlette resmi tiyatro, evet, ne yapayım, ne ilk görüşte sevdim, ne şimdi sevebiliyorum. Ama ders almadım değil. Aldım. Hem yalnız dram yazarlığı alanında değil, şiir yazmak işinde de, hatta günlük hayatımda operanın bana verdiği, daha doğrusu tersine verdiği derslerden yararlandım. Sanatta ve hayatta kestirmeliğin, sadeliğin, süssüzlüğün, yaldızsızlığın ve kadifesizliğin gerektiğini "Bolşoy"da{84} seyrettiğim operalardan öğrendim. Mali Teatr'dan{85} aklımda hiçbir şey kalmamış, o zamanlardan konuşuyorum. Yeni zamanlarda *Afrodit Ada*sı'nı{86} sevdim. Az kalsın unutuyordum, opera resim ve heykel ve hatta mimarlık anlayışım, zevkim üstüne de etkili oldu. Opera sahnelerine, sahneye konuşlarına, opera artistlerinin jestlerine filan benzeyen resimleri, resim kompozisyonlarını, heykelleri hâlâ sevmem. Dokuz yüz yirmi yıllarında Meyerhold{87} için yazdığım bir şiirde, Bolşoy'dan: "Bolşoy teatrın yapısı mükemmel arpa ambarı olur!" diye söz ettim. Elbette haksızlık elmişim. O zamanki Bolşoy balelerinden aklımda hiçbir şey kalmamış. Yalnız *Güzel Yusuf* diye bir bale seyrettim. Bolşoy'un değildi, başka bir trupundu sanıyorsam, işte üstümde etkisi olan, hem de nasıl, bale budur. Durmadan kımıldanan, değişen kompozisyonun, yalnız balede değil, dramda, romanda, şiirde, nasıl olması gerekliğini o *Güzel Yusuf* balesinden öğrendim. Onu yine öyle oynasalar her keresinde kırk bin ders almak için kırk kere daha giderdim.

Ben, Stanislavski'nin Meyerhold'un, Vahlangol'un, Tairofun{88} ellerinden taze çıkmış, dumanı üstünde, buram buram hayat, devrim, güzellik, kahramanlık, iyilik, akıl, zekâ kokan oyunlar seyrettim. Ben 1922'de MHAT'ta{89} *Ayaktakımı Arasıncla*'yı{90} ben Meyerhold'ta *Tarelkin'in Ölümü*'nü,{91} *Fırtına*'yı,{92} *Müfeftiş*'i{93} ben Kamerni'de *Fedra*'yı{94} ben Vahtangofta *Turan*dot'u{95} seyretmiş adamım... Bütün bunları seyredersin de donmuş, hareketsiz sanat anlayışın altüst olmaz mı? Karşında birbirinden geniş ufuklar açılmaz mı? Halkın için, halklar için, insan için umutlu, aydınlık, ileriye, haklıya, doğruya, güzele, hürriyete, kardeşliğe çağıran eserler yazmak için yanıp tutuşmaz mısın? Benim de başıma aynı şey geldi.

Burda yalnız bir satırlık sözüm var: O devirlerde, ana akımıyla, tiyatroda yenilik piyesten değil, rejisörden, artistten, ressamdan geliyordu. O yılların altın devriyle, Yirminci Kongre'den sonra pırıldamaya başlayan ve şavkı

yakın yıllarda göklere vuracak olan yeni altın devri –Sovyet tiyatrosundan söz ediyorum– arasındaki farklardan biri de, şimdi yeniliğin dram yazarlığından da, piyesten de gelmeye başlamasındadır. O zamanki reji ve sahneye konuş araştırmaları şahsen benim dram yazarlığım üstünde etkili oldu, dramlarımı mesela Meyerhold'un, yahut Stanislavski'nin, yahut Vahtangof'un sahneye koyuşlarını göz önünde tutarak kurmaya başladım. *Kafatası* piyesimin yapısında Meyerhold mektebinin etkisi büyüktür. *Unutulan Adam*'da Stanislavski'nin, *İvan İvanoviç Var mıydı, Yok muydu*'da Turandot'un.

Sovyet tiyatrolarının etkisi şiirimin üstünde Sovyet şiirinin etkisinden büyüktür. Burda tiyatro derken dram yazarlığını değil, rejiyi, artisti, ressamı göz önünde tutuyorum. Bu etkiyi ayrı ayrı örnekler vererek gösterebilirim ama, benden başka kimseyi ilgilendirmeyeceği için vazgeçiyorum. O zamanlardaki Moskova tiyatroları bende, aramak, incelemek, derinlere inmek. abstraksiyonlar ve genelleştirmeler yapabilmek ihtiyacını doğurdu. Hem yalnız sanatta değil. Böylelikle ideolojik gelişmeme yardım ettiler. KUTV'da{96} olduğum ve beni adam eden derslerimi o zamanki Sovyet tiyatrolarının projektörleri altında da okudum...

Farkındayım, ömrümde ilk defa bir konu etrafında da olsa, bir çeşit memuar yazıyorum galiba. Oysa, anılarını yazamayacak biri varsa o da benim. Neden o? diye gülümsemeyin. Sebep çok sade: hafızam bilemediğiniz kadar zayıftır. Aklımda ayrıntılar kalamaz, tarihleri, adları aklımda tutamam. Bundan ötürü şimdi kendimi zorlayıp, tiyatronun ömrüm boyunca oynadığı rolü düşündükçe, –üçüncü derecede bir dram yazarı olmama bakmaksızın– bu rolün büyüklüğüne şaşıyorum. Ben bunu altmış yaşımda keşfettim, bir dergiye bu yazıyı hazırlarken. Ne tuhaf! Ama bu rolün bütün repliklerini, hele sırasıyla, hatırlayamıyorum.

Bir roman yazıyorum.{97} "Pravda"nın 1924 yılı koleksiyonunu gözden geçirmem gerekiyor. Evveli gün şöyle bir habercik okudum: "12 Şubatta, Krasno – Presnenski Kalyayef{98} işçi tiyatrosunun salonunda KUTV öğrencileri Mustafa Suphi ve 16 arkadaşının öldürülmelerini anan bir gece tertipledi. Gecenin resmi tören bölümünden sonra Türk dramkolu, Meyerhold tiyatrosunda çalışan Ek Yoldaşın sahneye koyduğu ve kolektif üyelerinden Nâzım Yoldaşın yazdığı ve bütün kolektifçe işlenen bir piyesi

oynadı. (...) Piyes milli kılıklarla oynandı. Sahneye konuş lakonikti. Salon çeşitli milletlerden, Türkçe bilmeyen seyircilerle dolu olduğu halde oyunu çok büyük bir ilgiyle karşıladı.”

12 Mart 1924 tarihli “Pravda” gazetesinde çıkan bu birkaç satır bu yazımda kullanacağım biricik belgedir sanıyorum.

Demek ki, adım “Pravda”ya ilkönce 1924’te geçmiş ve piyes yazarı olarak. Kim bilir bunu o zaman okuyunca nasıl sevinmişimdir. Ne yalan söyleyeyim, evveli gün de bu birkaç satıra rastlayınca yüreğim şöyle bir tatlı tatlı hop etli. Şaka mı bu, ta ne zaman “Pravda” adımı anmış!

Nikolay Ek’le Moskova’da “Meıla”{99} tiyatro artelini kurduk. Galiba ilk ve son tiyatro arteli. Tam tarihi aklımda değil, ama afişi gözümün önünde. Bir kızıl diskin üstünde uzun saplı bir çalı süpürgesi. Niyetimiz açık. Süpürgemiz, bir yandan günlük hayatta ve insanların kafasında ve yöresindeki burjuva, küçük burjuva ve derebeylik kalıntılarının tümünü süpürecek; öte yandan, bu kalıntıları bilerek bilmeyerek koruduklarını iddia ettiğimiz tiyatrolardan Moskova’yı temizleyecek. Haftada iki kere oynuyorduk, şimdiki “Sentralniy”, o zamanki “Şanuar”da.{100} Burası Doğu Emekçileri Komünist Üniversitesi’nin kulübüydü de, ben de bir aralık kulübün başkanıydım gibime geliyor, ama Nikolay Ek’in kulüpteki dram kollarını idare etliğini çok iyi hatırlıyorum.

Bir şey daha aklımda kalmış: Artistlerimizi iki çeşit imtihandan geçirerek seçiyorduk: 1. Aktörlük imtihanı, bunu Ek yapıyordu. 2. Politikadan imtihan, bunu ben yapıyordum. Namzetlere “Pravda” gazetesinin o günkü başyazısını okutuyor, anladığını anlatmasını rica ediyordum. Sonra günün iç ve dış politika konuları etrafında sorguya çekiyordum. Tiyatromuz, politikayla sahnenin organik birliğini kurmak iddiasındaydı. Yine aklımda kaldığına göre, *Kabahat Kimde?* diye bir piyesimi oynadık “Metla”da, bir de *Kirpiçiki* adlı ve Ek’le birlikte yazdığımızı sandığım bir rövüyü. *Kabahat Kimde?* bir perdelikti ve cinayet, hırsızlık filan gibi suçlarda kabahatin –kapitalist düzende– bireyde değil, cemiyetle olduğu tezini savunuyordu. Rövü, sonraları külhanbeyleştiğini duydum ama, o zamanlar çok temiz bir şehir, bir yapıcılar türküsü olan “Kirpiçiki”{101} türküsünün etrafında kurulmuştu. Birinci Dünya Savaşı, Ekim Devrimi, ilk ekonomik kalkınış. Sinemayı organik olarak tiyatroyla birleştirmiştik bu rövüde. Bir örnek:

kahramanlardan biri bir sokak gösterisine katılıyordu. Gösteriyi ekranda seyrediyorduk. Gösteriden ayrılıp bir evin kapısını çalıyor, içeri giriyor, ekrandan çıkıp sahnedeki odaya dalıyordu. Prensip: bütün eksteryörler ekranda, bütün enteryörler sahnede, ama dediğim gibi, birbirine bağlı olarak.

“Metla” altı ay kadar dayandıktan sonra kendisi süprüldü tiyatro dünyasından. Şimdi düşünüyorum da, altı ay dayanması bile şaşılacak şey. Ruhumuzdaki eski dünyaların kalıntılarına karşı sahnede, çok daha derin, çok daha ileri, çok daha olgun silahlarla dövüşülmesi gerektiğini biliyorum artık. Bizim “Metla’’nın o günkü imkânları ve o günkü tiyatro anlayışıyla bu işi becerememesinin ne kadar tabii olduğunu da anlıyorum şimdi. Ama insan ne de olsa övünmeyi seviyor – bu ruh hali de bir kalıntı değil mi? Evet, seviyoruz övünmeyi, bakın, tiyatroyla sinemayı organik bir bütün olarak kullandık diye yazarken övündüm basbayağı. Bu işi Çeklerin “Laterna Majik”inden çok önce, mono ekran da olsa, biz gerçekleştirdik gibime geldi bir an? Oysaki, o yıllarda bütün dünyada bu denemeler yapılıyordu. Hatta İstanbul'da, bir filmi, bir Alman filmiydi sanıyorum, baş aktrisi, hem perdede, hem sahnede oynadıydı.

“Metla” denemesi, sonu *Kafatası* piyesine dayanan bir dram yazarlığı anlayışını geliştirdi bende. O devirlerde Marx’la, Engels’le, Lenin’le haşır neşirdim. Lenin’in kitaplarını doğrudan doğruya sahneye koymak istiyordum. “Kapitalizmin Son Merhalesi Emperyalizm”! büyük bir senaryo halinde ve konkre kahramanları da işe katarak işledim. Sinema için değil, bizim “Metla” için. Ama oynanması nasip olmadı. Meyerhold için de bir bale yazdım: *Ehram.* Temelindeki istihsal kuvvetleri, istihsal münasebetleriyle ve üstyapılarıyla sosyal ehram. Meyerhold’a götürdüm. Okudu, beğendi. Ama oynamadı. Bir de şiir-piyes yazdım: Ayın On *Dördü.* Bir Atlantik gemisindeki isyanı anlatıyordu. Ama, aslına bakarsan gemi, ocak ve makine daireleriyle, ateşçileri, tayfaları, güverte, ikinci, birinci ve lüks mevki yolcularıyla, kaptanlarıyla bu Atlantik gemisi kapitalist cemiyetin stilize edilmiş bir maketiydi. Piyesi bitiremedim. Oynanmadı. Ama birçok parçalarını *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* isimli şiir-romanımda kullandım.

Kafatası piyesimin ilk varyantını da “Metla” için yazdım. Oynanamadı. Bu

varyant yitirildi de. İkincisini Türkiye'de yazdım. Konusunu, oynanışını filan sırası gelince anlatırım. Onun da tezi Marksizmin bir düsturuydu: Kapitalizm, gelişerek öyle bir merhaleye varır ki, yalnız maddi eşyalar değil, manevi değerler de mal olur, alınıp satılır.

O yılları hatırlamaya çalışırken bir şeyin bir kere daha farkına varıyorum. Bütün sanat anlayışımın ve çabalarımın üstünde Sovyet tiyatrosunun ve Sovyet tiyatrosuna doludizgin katılmak isteğinin etkisi büyük olmuş. Lenin'in kitaplarını sahnede doğrudan doğruya ilüstre etmek isteği, şiirde de beni aynı işi yapmaya götürmüş. Dram yazarlığında ve dolayısıyla şiirde beni bu denemelere, hangi tiyatro itti diye düşünüyorum. Bu denemeleri yaptığıma hiç pişman değilim. Bugüne kadar yararlıklarını görüyorum. Beni bu denemelere Meyerhold itti, ama üstattan öğrendiğim sadece sanatın politik yüzünü belirtmenin önemi değil...

Biz, Asya'sı, Afrika'sı, Avrupa'sıyla, bütün insanlığın, bütün devirlerde yarattığı gerçek değerlerin biricik varisiyiz, diyen Marksist düşüncenin rejisörlük sanatındaki tatbikatının birçok parlak örneğini üstatta gördüm. Klasik Asya tiyatrosundan bizim halk tiyatrosuna kadar ve bütün Avrupa tiyatrolarının da tarihleri boyunca yarattıkları gerçek rejisörlük değerlerini, Rus tiyatrosunun büyük geleneklerine aşılayarak önüme koyan Meyerhold'a bir dram yazarı ve şair olarak çok şey borçluyum.

Birçok şey borçluyum demek her şeyi borçluyum demek değil. Tekrar edeyim, tiyatro sanatının başka alanlarında Stanislavski'ye Vahlangof'a ve hatta Tairof'a da birçok şey borçluyum. Bugünkü tiyatro anlayışımın tümüne gelince, o, kimseye yüzde yüz bağlı değil, ne Stanislavski'ye, ne Meyerhold'e, ne Vahtaıgof'a, ne Tairof'a. Onlar ne kadar birbirine bağlıysa, ki elbette birbirlerine bağlı, hatta birbirlerinin içindeyseler, benim bugünkü tiyatro anlayışım da onlarınkilerle öyle bağlı. Ama öte yandan Sovyet tiyatrosu, hele Yirminci Kongre'den sonra büyük bir sıçrama daha yaptı; üniversel ve ulusal gelenekleriyle bağını koparmadan bir sıçrama daha yaptı. Ve ben bugün bu sıçramanın da yalnız büyük rejisörleriyle değil, dram yazarlarıyla da bağlıyım.

Yıllardan yirmi sekiz, yirmi dokuzdu sanırsam, İstanbul'da evimde hasta yatıyordum. Arkadaşlar tevkif edilmişti. İstanbul'da Polis Müdürlüğü'nde çıplak göğüsleri cıgara ateşiyle yakıldıktan, tabanlarının derisi sopayla

soyulduktan, koltuk altlarına kaynar yumurta konduktan sonra yargılanmak için İzmir'e gönderilmişlerdi. Alabildiğine öfkeliydim, kederliydim, alabildiğine hastaydım ve meteliksizdim. Kapım açıldı, büyük Türk rejisörü Ertuğrul Muhsin girdi içeri. Modern Türk tiyatrosunun belli başlı kurucularından biri olan, Türk tiyatrosunda modern tiyatro disiplinini, hele Rus-Sovyet tiyatrosununkini gerçekleştiren Muhsin, Stanislavski'nin ve Meyerhold'un hayranlarındandı. Şosetler Birliği'ne birkaç kere gelip gitmişti. Dostumdu. “Hazır piyesin var mı?” dedi. “Var,” dedim. Oysa yoktu. “Bir haftaya kadar verirsen sahneye koyabilirim,” dedi. “Olur,” dedim. O günkü antikomünist terör havası içinde benim bir piyesimi, İstanbul'un biricik gerçek tiyatrosunda oynamak isteyişine şaşmadım. Dostumdu. Ben dostluğa inanırım. Muhsin gittikten sonra, bir hafta içinde ne yazabilirim diye düşündüm. Aklıma polisin eline geçip yitirilmiş *Kafatası* piyesimin konusu geldi. Yalnız maddi değil, manevi değerleri de mal yapıp pazara çıkaran kapitalizm...

Dolaryanda denen bir ülkede Dalbanezo isimli çok fakir bir profesör verem aşısını buluyor, daha doğrusu aşının nazariyesini. Verem sanatoryumları tröstü telaşlanıyor. Profesöre şöyle bir teklif yapıyor: Aşınızı, gerçekleştirmek için gereken parayı, laboratuvarı biz size sağlayacağız. Ama siz belirli bir süre aşınızı bir yana bırakıp ineklerimizi tedavi edeceksiniz. Profesör razı olmuyor buna ilkönce, ama sonra boyun eğiyor. Ağır verem kızını da alıp, belirli bir süre inekleri tedavi etmek için sanatoryumlardan birinin laboratuvarına yerleşiyor. Fakat konıtratodaki süreyi bekleyemiyor, aşıyı gerçekleştirip kızını kurtarması lazım. Aşıyı gizlice istihsal ediyor, ama kızma yapamadan yakalanıyor ve konturatoyu bozduğu, tazminatı veremediği için hapse atılıyor. Çıkıyor. Sirkte figüranlık ediyor. Ölüyor. Morgla kafatasını bile satıyorlar.

Ana çizgisini anlattığım bu piyes ancak üç gece oynanabildi İstanbul'da. Dördüncü günü Ankara'nın emriyle yasak edildi. Bahane diye de baytarların protestosu ile sürüldü. Piyeste Profesörün: “Ben baytar değilim, ineklere bakamam,” diye bir repliği var. Ama asıl sebep, prömiyerinden sonra seyircilerin –büyük çoğunluğu gençlik ve işçiydi– yaptıkları gösteri. Salondan bir saat çıkmadılar. Bizi hesapsız kere sahneye çağırdılar. Nihayet ben arka kapıdan çıktım, ama sokak ağız ağıza insan doluydu. Beni ortalarına aldılar ve bir cemmi gafir halinde gece yarısı İstiklal Caddesi'ne

çıktık. Aynı şey üç gece tekrar etti. Sonra, dedim ya, yasak.

Kafatası, Türkiye'de, Meyerhold okulunun kimi prensipleriyle sahneye konmuş ilk piyestir sanıyorum. Dediğim gibi, bu okulun bütün prensipleriyle değil, kimi prensipleriyle.

Bu piyesi 1951'de sanırsam, Moskova radyosu birkaç kere oynadı. Birkaç yıl önce de Gence Dram Tiyatrosu'nda seyretmek nasip oldu. Ekber Babayef ve Azerbaycanlı romancı ve dram yazarı Menti Hüseyin'le seyrettik. Üstat beğendi hem oynanışı, hem piyesi. Ben oynanışı beğendim, piyesi yazdığıma pişman değilim, ama piyesi beğenmedim.

* * *

Süslü püslü, kadifeli, yaldızlı, perdeli, dekorlu bir kapalı kutunun içine tiyatroyu hangi tarihte, nerde soktular ilkönce? Bilmiyorum. İyi mi oldu bu, kötü mü? Bunu da burda tartışacak değilim. Ben kendi payıma, açık havada, pazar yerinde, şehir meydanında oynanan tiyatronun hasretini çekerim arada bir. Her zaman değil, arada bir bu hasretim teper.

Yılını hatırlayamıyorum, Moskova'da bir çocuk bayramı dolayısıyla yapılacak şenliklerin oyunları için bir müsabaka açılmıştı. Nikolay Ek'le katıldık biz de müsabakaya. Bizim piyesimiz de birinciliklerden birini kazandı. Bir hafta sirkte oynandı. Rejisör: Ek.

Kapalı da olsa, kubbeli de olsa sirkte, açık hava tiyatrosunun, pazar yeri, şehir meydanı tiyatrosunun halkçılığı, gösterişi, şenliği, doludizgin heyecanı yaşar.

Bizim piyeste dram artisleri, balerinler, sirk artistleri –insan ve hayvan sirk artistleri– yan yana, bir arada oynuyordu. Olaylar hem yerde, ortada gelişiyordu, hem de yukarda dört yana gerili dört sinema perdesinde. Seyirciler de –çoğu çocuk– arada bir katılıyordu oyuna.

Şimdi bunları yazarken, bu denemeyi, daha da geliştirerek, niye tekrar etmediğimize üzüldüğümü anlıyorum.

Anılarımın sırasını şaşırdım yine. Farkındayım, bundan boyuna şikâyet ediyorum. Ama insan tarih sırasıyla mı, mutlaka kronolojik bir düzen içinde mi hatırlar başından geçenleri?

İstanbul'da Ertuğrul Muhsin iki piyesimi daha sahneye koydu 1930

yıllarında: *Bir Ölü Evi*'yle *Unutulan Adam*'ı. *Bir Ölü Evi*'nin ikinci varyantını Leningrat'ta Komisarjevski Tiyatrosu oynadı dört beş yıl önce. Adını değiştirdim: *Bayramın İlk Günü.* Prömiyerine Mihail Zoşçenko'yla gittikti. Üstat begendiydi piyesi, ben de çok sevindiydim. Zoşçenko'nıın birçok hikâyesini çevirdim Türkçeye, ustalığının hayranıyım. Türk burjuva basını, "Sovyetler Birliği'nde insanlar gülmeyi unutmuştur, mizah edebiyatı ölmüştür," filan diye yaygarayı bastıkları bir sırada Zoşçenko'nun yayımlanması çok iyi olduydu. On binlerle Türk okuyucusu, Zoşçenko'nun acı, ama çok derin ve asla kötümser olmayan hikâyelerini okuyarak Sovyetler Birliği'ni sevdi sanıyorum.

Bir Ölü Evi'nin konusu, klasik burjuva miras davası. Dört gün oynandı ancak. Hayır, hükümet yasak etmedi. Seyirci gelmedi. Sebebini anlatayım:

Kafatası denemesini göz önünde tutarak –sonradan anlaşıldı ki, gereğinden çok göz önünde tutmuşuz bu denemeyi– yeni piyesin yasak edilmemesi için yazarının adını değiştirdik. Bundan dolayı da piyese gelen çoğunluk benim okuyucularım değil, burjuva, küçük burjuva seyircilerdi. Birinci perdenin ortasında haykırmaya başladılar: Bu ne rezalet! Mukaddesatımız tahkir ediliyor! İkinci perde açıldığında salon yarı yarıya boştu, üçüncü perdenin ortasında, galeri kalabalıkçaydı ama, salonda dört beş kişi kalmıştı. Dedim ya böyle parlak bir prömiyerden sonra piyes ancak dört gün tutunabildi. Bundan ötürü Muhsin öteki piyesi adımla sanımla sahneye koydu. Başrolü de kendisi oynadı. *Unutulan Adam*'ı 1933'te yazmıştım, hapislerimden birinden çıktıktan sonra. Kısaca konusu: Genç bir asistanı olan ve genç bir kadınla evli, çok ünlü bir operatör ününün ve burjuva ahlak telakkilerinin esiridir. Karısının kendisini asistanla aldattığını bildiği halde ses çıkarmaz. Dile düşmekten, ününü zedelemekten korkar. Kızı evli bir erkekten gebedir. Rezaleti önlemek için kızının çocuğunu kendisi düşürmeye razı olur, kız ameliyat masasında ölür, profesör hapse düşer. Hapisten çıktığı zaman unutulmuştur bütün cemiyetçe. Gideceği bir tek yer vardır: Unutulan adamların barınağı sabahçı kahveleri. Piyeste insanlar biraz daha çok yönlü, böyle burda anlattığım gibi kabataslak değil sanıyorum. Bunun da ikinci varyantını iki yıldır Sovyet Ordusu Tiyatrosu başta olmak üzre birçok yerde oynuyorlar. Demokratik Almanya'da, Çekoslovakya'da da...

İstanbul'daki prömiyeri MHAT'ın bir aktrisiyle seyretmiştik. Adını

hatırlamıyorum. Yirmi yıllarında Moskova'daki Türk Elçiliği başkâtibi olan Fuat Carım Beyle evlenip Türkiye'ye gelmiş. Sonra otuz yıllarında sanırsam bir rolü oynamak için birkaç zamanlığına Moskova'ya döndü. Gözümün önüne uzunca boylu zayıfça ve çok kocaman kara gözlü, güzelliği acayip ve çok akıllı bir genç kadın geliyor. Yazık, adını hatırlayamıyorum. MHAT'a telefon edip öğrenmeli.{102} Piyesi de, oynanışını da pek beğendiydi. Hiç unutmam: Bunu Rusçaya çevirip Moskova'ya, MHAT'a yollayın, dediydi. Aklıma birdenbire ne geldi bakın: Bir gün Fuat Beyin köşkünde bahçede oturuyorduk. Fuat Bey, karısı ve beş altı yaşındaki oğulları. Oğlan bahçedeki bir çukuru koşa koşa atlamaya çalıştı bir iki kere, ama her keresinde çukurun başında irkilip durdu. Anası oğlanın yanına gitti.

– Atla, dedi. Mademki atlamak istedin, geri dönmek olmaz.

Oğlan:

– Korkuyorum, anne, dedi.

Ana:

– Korkaklık kadar ayıp şey yok bu dünyada, dedi. Atla. Atlayamazsan düşersin çukura, canın yanar, zarar yok, bir kere daha atlamaya çalışırsın. Atla...

Ve oğlan atladı çukuru.

1938'de hapse düştüm. On üç yıl kadar yattım bu keresinde. Beş piyes yazdım içerde: *Ferhat ile Şirin yahut Bir Sevda Masalı*, *Yusuf ile Menofis yahut Yusuf ve Kardeşleri*, *İstasyon*, *Fitnat*, *Yerdepremi*. Bunlardan *Ferhat ile Şirin* Moskova'da, Prag'da, Berlin'de ve daha birkaç şehirde oynandı. *Yusuf* ve *Kardeşleri* Çekoslovakya'da ve Demokratik Almanya'da oynandı. Ha, *Ferhat ile Sirin*'den bir de film yapıldı. Berbat bir şey. Hatırladıkça utanırım hâlâ. *Yerdepremi*'yle *Fitnat*'ın müsveddeleri bile kalmadı, kayıplara karıştı ikisi de.{103} *İstasyon*'u konunun temelini ele alarak yeniden yazdım. Hiçbir yerde oynanmadı.

Amerika'yı yeniden keşfetmek diye bir iş var, komik bir iş çok kere. Ama kimi kere de, Amerika'nın keşfedilmediğini gerçekten bilmeyip de bunu büyük bir ciddiyetle yaparsan, keşfettim diye de dehşetli sevinirsin, sonra karaya çıkıp da Amerika'da Avrupalıların çoktandır toprağı sürdüklerini

görürsen durumun yalnız komik değil, azıcık da acıklıdır. Benim başıma işte böyle bir kâşiflik işi geldi dram yazarlığı alanında.

Hapiste insanın vakti çoktur, hapishane iş temeli üstüne kurulmamışsa. Kurulmuşsa yorgunluktan düşünmeye vaktin kalmaz sanıyorum. Ama benim yattığım hapishanelerde düşünmekten başka yapacak iş yok gibiydi. Yalnız son yıl dokumacılık etmek bahtiyarlığına kavuşabildim.

Çağdaş piyeslerde monologların hemen hemen ortadan kalktığını düşündüm. Monologların geliştirilmesiyle, yeni bir açıdan işlenmesiyle iç dünyamızın sahnede başrollerden birini oynayabileceğini keşfettim. *Ferhat ile Şirin'de* bu icadımı gerçekleştirmeye çalıştım. *Yusuf ile Menofis'le* de aynı keşfin sevincini duydum. *Ferhat ile Şirin'de,* kahramanlar bir yandan birbirleriyle konuşuyor, bir yandan da akıllarından geçenleri birbirlerine değil, seyircilere söylüyorlardı. Kimi kere de, uzun bir süre, her biri yüksek sesle düşünüyordu. Sonra, kimi kere, kahramanlar, bir başlarına konuşuyorlardı kendi kendileriyle, yani klasik monolog. Sonra, *Yusuf ile Menofis'le* Zeliha'nın üç tonda sesi, iç dünyasının üç ayrı monologunu söylüyor, Zeliha ağzını açmadan pantomima oynuyordu. O zamanlar daha magnetofon yoktu, belki vardı da benim haberim yoktu. Bundan dolayı bu üç sesi gramofon plağına yazdırmayı düşündüm. Bu keşiflerimden o kadar memnundum ki, hapisten çıkar çıkmaz ilk işim arkadaşlara bu iki piyesi okumak oldu. Okudum ve "hafifçe sırıtarak" yüzlerine böbürlene böbürlene baktım. Birisi:

– İyi ama, dedi, bu senin marifeti, hem de âlâsını Sartre çoktan yaptı.

Hapiste yatmanın kötülüklerinden biri de, dram yazarı için, dünyada, dram yazarlığı alanında olup bitenlerden haber alamaması. Ama dünya öylesine büyük ki, dram yazarları o kadar çok ki, bu alanda olup bitenlerin tümünden haber alamamak için hapse düşmek de şart değil. Yani Amerika'yı yeniden keşfetmek için tiyatro işlerinde, ille de hapislik gerekmiyor. Nitekim Moskova'ya geldikten sonra yazdığım bir iki piyeste de başıma aynı iş geldi. Yani bu piyeslerde, kimisi oynanmadı, ilkönce benim tarafımdan kullanıldığını sandığım bazı marifetlerin benden çok önce kullanıldıklarını sonradan öğrendim.

Bu anlattıklarımdan, düşünüyorum da, şöyle bir sonuç çıkarıyorum. Belirli devirlerde, belirli mesleklerden insanlar, dâhisinden sıra neferine kadar,

bilimde, teknikte, güzel sanatlarda filan, dünyanın dört bucağında, halta hapishanede, aynı sorularla karşılaşıyor, aynı karşılıkları veriyor, irili, ufaklı çok önemli, az önemli aynı keşifleri, aynı icatları yapıyor, çok kere birbirlerinden habersiz. Böyle bir sonuca varmam da bir yandan kendi kendimi avutma, bir yandan da Amerika'yı yeniden keşfetmenin bir çeşidi galiba...

Az kalsın unutuyordum: Moskova'ya döndükten sonra bir sürü piyes yazdım: *Türkiye'de, Enayi'*nin ikinci varyantı. *Îvan İvanoviç Var mıydı, Yok muydu? İnek, İki İnatçı, Tartüf* – 59, *Her Şeye Rağmen, Prag Saatleri, Demokles'in Kılıcı.* Çoğu oynanmadı. Bence iyi de oldu. Ömrüm boyunca hep tiyatronun etkisi altında kaldım, ama üçüncü derecede bir dram yazarından daha yükseklere çıkamadım. Ama, ne de olsa, bu meselede kötümser değilim. İyi bir dram yazarı olabileceğimi umuyorum. Can çıkmadan umut çıkmıyor derler.

Nisan - Haziran 1962 Moskova

Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil, Yapı Kredi Yayınları

Asaf Halet Celebi

(1907-1958)

He (1942) ve *Lâmelif*'i (1945) de içeren toplu şiirleri *Om Mani Padme Hum*'la (1953), şiirimize bir başka doğu-batı divanı armağan eden farklı bir çelebi. Aşağıya üçüncü bölümünü aldığımız "Benim Gözümle Şiir Davamız" yazılarının da gösterdiği üzere, Çelebi, başka şairler kadar kendi şiirinin yazım süreçleri üzerine de ciddiyetle eğilmiş ustalardan.

Benim Gözümle Şiir Davası: 3

Şiirde Şekil

Saf şiir (Poesie pure)de şekil telâkkisi tarifin bir neticesidir.

Her şiirin şekli, sadalarının arabeski o şiirin vermek istediği umumî havayı en mükemmel şekilde temin edecek olandır. Su halde buna göre ne kadar şiir varsa o kadar da şekil olması icabeder.

Netekim bugün dünyada ne kadar iyi ressam varsa o kadar da resim yapma tarzı vardır. Bugün önünde sonsuz bir mevzu bolluğu bulunan ressam her yeni resme başladığı zaman yepyeni şeyler karşısında olduğunu anlıyor ve bu mevzulara göre *forme*'lar bulmak mecburiyetinde olduğunu hissediyor, işte resme eski ve yeni damgalarını yapıştıran fark her defasında yeniden aranması icap eden bu *forme*'ların asırlardan süzülerek bugün tam miadını bulmuş olması keyfiyetidir. Resim hakkında cari olan bu hadise aynen şiirde de vakidir. Muayyen kalıplarla iktifa edemeyen yeni şair her şiirine göre yepyeni bir /örme bulmak endişesi duyuyor ve bu yüzden yarı münevver asırların altında cilâlanmadığı için bu şekilleri acemilikle ilham ediyor.

Vezin ve kafiye reçetelerinin itibariligi meydanda. Her şiir için yeni bir şekil yaratmak kudretini kendinde göremiyenlerin tesellisi. Her kapıyı açan

vezin ve kafiye maymuncuğu okuyup yazma bilmeyen kimse ile şairin hafızasına yardım için icadedildi ve kulağa hoş geldiği için yerleşti. Fakat muhtevanın bu kadar çoğaldığı bugünkü şiiri basma kalıp tek şekil tatmin etmez.

Basil cemaatler arasında klişeleşmiş olan cümlelerin, atasözlerinin bolluğu göze çarpar. Herhangi neviden, içtimai ve ruhi muayyen bir hadise karşısında bu hazır lâkırdılardan birini sarf edebilir. Halbuki elimizde eski şiir kalıpları böyle muayyen ruhi ve içtimai hadiseler için bile ayrılmış değillerdir. Şu halde faydaları ve lüzumları nedir ve ne işe yararlar?

Esasen vezin ve kafiye şekilleri yer yer ve zaman zaman değişmiştir. Eski destanlar ve halk şiirlerindeki ussomnıce'lar, Cermenlerin baş kafiyeleri, İngiliz edebiyatındaki kafiyesiz mısralar (Vers blancs) vesaire...

Şiirde şekil deyince sade ses ahengini değil, fakat şiirin kompozisyonunu da kastediyorum. Ses arabeskleri cihetinden oldukça tenevvü arz eden bir şiir bazan kompozisyon bakımından çok iptidaî ve *chematique* kalabilir.

Vezin ve kafiyenin kat! surette lüzumuna kail olmadıktan sonra serbest nazma geliyoruz. Fakat bunun da isminin delâletile nazımsızlık olmayıp ancak muayyen hece kalıplarını serbest bir tarzda kullanmaktan ibaret olduğunu nazara alırsak bunda da giriftlik, uzunluk, ağırlık, vezin aksaklığı gibi tehlikelere düşmek imkânları olduğunu ve muayyen şekillerle takyid ve tahdid edildiğini anlarız.

Halbuki bugün bundan da kurtulan harici *Jorme* hissin her tahavvülüne yeni bir *nuarıce'la* iştirak edebilen bir nazım bulmak demektir. Hece ve aruz kalıplarına bağlanmadan, hece sayıları ve hecelerin kısalığı ve uzunluğundan mümkün olduğu kadar istifade edilebilir, ve içi musiki dolu kelimeler seçilebilir.

Burada biraz daha hususî bir sahaya, kendi sahama geçiyorum. Lüzumu olduğunu hissettiğim zaman kullandığım bazı kemanlardan bahsedeceğim:

I – Rythme

a) *İmaleler.* – Ritmleri belirtmek için bazı kelimelerde imaleler yapmışımdır. Fakat buradaki imalelere bir kalıba uymak için değil şiirin

ahenk mantığında zarurî görüldükleri için ihtiyaç hissolunmuştur: Ferhâd, İbrahim, koyan kim, Selîm–i sâlis, Sûz–ı dilârâ, Mâra, Bahtiyar, kanı şerâb, Isus, canlar içindekicân, Nigâr–ı Çin ilh...

Bu şiirlerdeki ahenk ekseriya şiirin ruhu ile erimiştir. Burada saf ahenk tertipleri aradığımı zannediyorum.

b) *Formüller.* – Gene ritm itibarile nadiren kullandığım ve maalesef de en ziyade dedikoduyu mucibolan bir noktaya temas edeceğim. Bunlar bilhassa Mısr–ı *kadim, Siddharla, Kilise, Sema'–ı Mevlâna* gibi bir atmosfer vücude getirmeyi hedef tuttuğum şiirlerimde kullandığım yabancı kelimeler ve formüllerdir ki mânâlarını anlamaya ihtiyaç yoktur. Çünkü bunların mânâları anlaşılırsa şekil ve âhenklerinin güzelliğine okuyucu dikkat etmez. Bir çan sesi duyulduğu vakit, bir bülbül öterken dinlendiği zaman bunların hangi notadan çalındığı düşünülebilir mi? Bir katedralin cephesinde umumî inşa içinde mezcolmuş bir heykelcik dikkat nazarımızı çekmediği halde onu tek başına bir müzede seyrettiğimiz zaman bütün güzelliklerini nasıl görürsek bu da böyledir. Ben de bazı şada arabesklerini mânâlarından tecrid edip teşhir ediyorum. Nerede kaldı ki bunlar bir atmosfer vücude getirmelerine rağmen mânâsız da değildirler.

Bunu anlayamayanlar herhangi bir kitapta görecekleri Latince, Yunanca veya Arapça bir sitasyonun mânâsını anlamayan kimselerdir. Yani anlamalarına da muhakkak lüzum yoktur. Buna rağmen, tekrar ediyorum ben bu formülleri yarı münevverleri şaşırtmak için şiirlerime sokmuş değilim. Ancak bir hava vermek için kullandığım muhakkaktır:

Halakassemâvât–i vel–ard (Sema'ı Mevlâna)

Om mani padme hum (Siddharta)

Ammon ra'Hotep veya *tafnit* (Mısr–ı Kadim)

Evloimen i Vasiliyya tu pâtros (Kilise)

Bu sihirli formülleri sadece telâffuz etmek keyfiyeti bize Mısr–ı kadim, Mevlevi mistisizmi, Ortodoks kilisesi, budist cennetinin kapılarım açtırmaya kâfi gelmektedir. Şiirin geri kalan kısmında onların mânâları kâfi derecede şerh ediliyor. Güzel hayvanlara benzeyen bu cümlelerle sadece mânâ, yani zekâ ilâve edersek kötü bir insan taklidi olurlar ve hayvani güzelliklerden eser kalmaz.

c) *Musiki dozu.* – Yalnız burada belki benim şiiri sırf musiki ile izah etmek istediğim hatıra gelebilir. Yani benim de Verlaine gibi: “La musique avant toute chose” dediğim zannı hasıl olabilir. Halbuki evvelce de söylediğim gibi şairin tasvir yapmayıp resmi ressama, hikâyeyi romancı ve muharrire bırakması kanaatinde olduğumu söylediğim gibi musikiyi de bestekâra bırakması icabettiği fikrindeyim.

Şiir bütün varlığını musikiye borçlu olmakla beraber komşu sanatlar arasında bünyesine en uygun olanının yine musiki olduğuna, musikinin ifade bakımından çok yardımı olduğuna inanmaktayım. İşi çıkmaza sokan musikinin şiirde aldığı yerdir. Evvelce birçokları vezin ve kafiye ile şiiri büsbütün musikiye peşkeş çekmişlerdir. Vezin ve kafiyeyi azad ettikten sonra da tamamile musikiden kurtulduğumu sanmak da hatalıdır. Çünkü vezinsiz ve kafiyesiz kelimelerle mükemmel bir musiki yapılabilir. Bu mesele ancak bir doz meselesidir, çok ziyade kullanılır ve yerinde yapılmazsa ziyanlı olur.

II – Ahenk Unsurları

Şimdi yine kendi sahamda kullandığım bazı kafiye ve *assonance* şekillerine ve ulliteration’lara temas edeceğim. Bunları nerede, nasıl ve hangi ihtiyaçlar karşısında kullandığımı izah edeceğim:

a) *Tekrarlamalar.* – Kelimelerin son hecelerinin aynı sesi vermesi ta’mim edilmiş kafiye olmasına nazaran bu mefhumu kelimeye de şümullendirecek olursak kelimenin aynısı olması yani tekrarı demek olur. “Tekrir” eski edebiyatta çok kullanılan bir edebi sanattı. Fakat eskiler bunu şiire hamle, hareket, dinamizm vermek için kullanırlardı. Halbuki ben bilâkis durgunluk, tenbellik ve salıntı vermek için ihtiyar ediyorum. Meselâ “Mansur” adlı şiirimde:

renkler güneşden çıktılar
renkler güneşe girdiler
renkler güneşsiz öldüler
  ne renk gerek bana
   ne renksizlik

“Uyanıklık” şiirimde

uyanık yollar yürüyorum
uykuda yollar yürüyorum
uykuda insanlar görüyorum
  niçin gördüğümü bilemiyorum

diyorum. Bence tekrarlamalar yerinde olmak şartile ahenk unsurlarından birini teşkil etmekle beraber şiirde şiddetten ziyade bir nevi sayıklamayı ifade eden ve daha ziyade *statique* olan bir ruh haletinde kullanılması gereken ve *forme* bakımından da bir âhenk unsuru olarak telâkki edilebilen bir şeydir.

Gene tıpkı bunun gibi cümleye teşmil edilerek *refreine* halini alan şeyi de aynile sükûnete davet maksadile kullanmış olduğumu zannediyorum. Muselâ “Cüneyd” şiirimde olduğu gibi:

bakanlar bana
gövdemi görürler
  ben başka yerdeyim
  gömenler beni
  gövdemi görürler
  ben başka yerdeyim

b) *Alliteration’lar.* – Birbirine benzeyen iki hece demek olan *assonance* mefhumunu daha genişletir ve bir mısra’daki birçok hecelerin benzeşmeleri haline sokarsak buna *alliteration* denir. Ben bu allilerution’ları fazla kullandığımı zannediyorum:

Üsküdar'da üsküpüler dokusa gerek kumrular (Camlı Odalar) (kü,ku) sesleri.

Kilimimde namaz kılmaya gelen ayaklar (Nedircik Yavruları) (m, n)ler

Denizlerde *nefes* alan sen bile (Güneşin Işığı) (s)ler, (l)ler, dalga sesi.

Meryem anaya mum yakıyorum (Kilise) (m)ler, (y)ler, dua sesi.

Bunun gibi (Om mani padme hum) musiki cümlesi de güzelliğini bu *alliteration’a* borçludur.

Kelime ve mısra’ların sesleri ve eda bakımından benzeşmelerini de bu sınıfa sokabiliriz:

bir vardım
  bir yokdum
ben doğdum (Nurusiyah),

uyudum
  büyüdüm (Nurusiyah),

annem susdu

  babam küsdü (Nurusiyah)

Hülâsa olarak söyleyebilirim ki vezin ve kafiye üniforması giymediği halde âhenk ve ritm arabeskleri yapmak mümkündür. Bunun için:

a) Ses ve eda tenazurları

b) Alliteration'lar

c) Kelime ve cümlelerle teşmil edilmiş kafiye ve *assonan*ce'lar

d) Formüller

şiire kendine has şekilleri vermek için kullanılabilir. O zaman şiir de kendi bünyesine yakışık alan tavrı daha kolaylıkla alır ve kendi havasına daha uygun *forme*'ları sonsuz bir serbestlikle intihab etmek imkânları bulunabilir.

Ne aruz vezninin tumturaklı ve muttarid yürüyüşü, ne hece vezninin kemikli romans âhengine uymadan, her şiir için yeni ve zevkli bir şekil bulmak kabildir. Bu âhenk şairi sürükleyen *oratorie* bir ahenk değil, köklerini masal tekerlemelerinden alan *statique* bir âhenktir.

Şekiller bizi içlerine alıp dar mahbeslerine sokacaklarına bizim bu şekilleri istediğimiz gibi yuğurmamız ve şiirin muhitine uygun bir halde icad etmemiz elbette daha muvafık hareket olur.

Bütün Yazıları, Yapı Kredi Yayınları

Orhan Kemal
(1914-1970)

Orhan Kemal de, kimi eserlerinin ardıllarını ya da yeniden yazımlarını sevmiş bir usta olarak, eserlerinin oluşumları hakkında zaman zaman kaleme sarılmıştır. Nitekim, aşağıdaki "Nasıl Yazıyorlar?" soruşturması için yazdığı yanıt da, yazarın hem genel hem de tekil olarak kimi yapıtlarının yazımına değinişiyle, konumuz açısından yazılı soruşturma yanıtlarına da iyi bir örnek oluşturmaktadır.

Nasıl Yazıyorlar?

Gerçekten de okurlar meraklıdırlar. Haksız da sayılmazlar. Ben, masa başından çok, fazlaca gezer dolaşırım. Yani iş masa başına geçip yazmaya kaldığı zaman, mesele çoktan hallolmuştur. Gezer dolaşırım. Gezip dolaşırken kafam boyuna çalışır. Ya yıllarca önce beni şiddetle ilgilendirmiş bir konuyu düşünmekteyimdir ya da hemen o gün kafama bir şey takılmıştır. Ama daha çok, yıllarca önce kafama takılan, beni zaman zaman şu ya da bu vesileyle kendisi üzerinde düşündüren bir konudur da, nasıl yazsam diye, biçimi üzerinde dururum. Öyle ya, öz belirgin. Biçim? Çünkü daha önce çeşitli biçimlerde bir şeyler yazmışsınızdır. Daha önce yazdıklarınızda kullandığınız biçimlerden ayrı, başka, çok başka olmalıdır, işte gezip dolaşırken beni düşündüren noktalar bunlardır:

1. Öz: Niçin yazıyorum bu konuyu? Ne demek istiyorum?

2. Biçim: Nasıl söylemeliyim?

Yukarıdaki öz ve biçim çözümlenmişse, hele bir de nasıl başlayacağım kafamda satırlaşıvermişse, değme keyfime. Bir kol çengi, sırasına göre canımın o an çektiği İstanbul'un artık hangi lokanta ya da meyhanesiyse, atarım kapağı. Fazla içmem. Neşemi sürdürmek, daha iyi düşünmek için pek pek iki duble. Bu iki duble içilirken, konu kendi kendini yazar da yazar. Size bir örnek: *Bereketli Topraklar Üzerinde*'nin ilk yazılışında

Adana’daydım. Kafamda bu. Öz ve biçimini tespit etmişim de romanı yaşıyorum. Köse Hasan’ın ölüm sahnesine takılmıştım. O sırada tam Seyhan kıyısındaydım. Kendi kendime mırıldanarak, Hasan’ın hemşerisine vasiyetini en iyi biçimde vermek için nasıl dedirtmeliyim diye, bir, beş, on, tekrarlar yapıyorum. Birden islediğim klişe düştü kafama.

“Kardaşlar, beraber tuz epmek yidik. Ola ki, benim size *hakkım geçmiştir. Benim iflahım kesik...”* falan der ya? Oralara gelince bir an Köse Hasan oldum sanki. Elimde kızım için satın aldığım saç tokası. Hemşerilerime bunu kızıma götürmelerini vasiyet ediyorum. Öyle dokundu ki, başladım ağlamaya. Çevremde insanlar. Görmelerinden de çekiniyorum. Açtım adımlarımı ama, hemen kâğıda kaleme sarılıp o pasajı notladım.

Çoğunluk geceleri, sabaha karşı saat dörtle kalkar, kahvemi kendi elimle pişirir, makinemin başına geçerim. Üç, dört, beş, bazen hızımı alamam altı saat durmamacasına çalıştığım olur. Hele âşıksam! O zaman iş değişir. Parmaklarım yazı makinemin tuşlarında rüzgârlaşır. Rüzgârlaşır, çünkü yazdıklarımı sevdiğime götürüp okutacağım. O okur, ben onun sesinden kendi yazdıklarımı zevkle dinlerim. İnanır mısınız, o okuduğu zaman, yazdıklarım benden çıkar. Sanki o yazmış da bana okuyor!

Sokakların Çocuğu baştanbaşa o yılların verisidir. Bir de, evet bir de *Bir Filiz Vardı!*. Dikkat ederseniz, bu iki kitapta üslup tamamen değişiktir.

Şimdilerde çöller gibiyim. Ne aşk, ne meşk.

Bir de *Müfettişler Müfettişi*'ni yazarkenki acı günlerim... Bunu özellikle belirtmeliyim. Beş yaş küçüğüm aşağıda, komada, can çekişiyor, ben yukarda, odamda *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika edilecek olan bu romanımı yazmak zorundayım! Bir yanda ölüm, ötede komedi, mizah. Kitabın sonlarındaki ölüm sahneleri, yani romanın kahramanı olan zatın annesinin ölümünde, sanırım, içinde bulunduğum ruh hâlinin de payı vardır.

Çoğu zaman öz ve biçim iyice belirlenmiş, hatta yazılmaya da başlanmış olabilir. Olabilir ama, attığım taş istediğim kuşu vuramamıştır. Yani “Bayram haftası” demek istedim, yazdıklarımdan “Mangal tahtası” çıkar. O zaman, bir iç huzursuzluğudur başlar. Günler, haftalar, bazen aylar... Sonunda kaldırıp atar, unutmaya karar veririm. Ne mümkün? Zaman zaman, başını çıkarır içimden, bana kendini gösterir. Yıllardan sonra, hiç

ummadığım, hatta onu düşünmediğimi sandığım bir an kafama düşüverir. İstediğim olmuş, attığım taş istediğim kuşu vurmuştur.

Varlık, 15 Mart 1968;
Önemli Not, Everest Yayınları

Peride Celal
(1916-2013)

Roman ve uzun öyküleriyle edebiyatımızda burjuvazinin en hassas sismograflarından oldu. Aşağıdaki kısa "not"u da, kitapları ve karakterleri hakkında ne denli önceden ve ne denli içtenlikle kafa yorduğunun zarif bir kanıtı.

Dar Yol

Meliha'nın romanım hazırlamaya başlayalı çok oluyor. Meliha'nın diyorum. Çünkü başlangıçta geçirdiği büyük facianın ortasında güzelliği ve karakteri bakımından asıl yazar merakımı uyandıran Meliha olmuştu. Fakat sonra birdenbire Cenan olaya karışıverdi ve her şey onun etrafında dönmeye, olup bitmeye başladı. Diğerleri, mühim rollere rağmen hiddetleri, sevinçleri, kederleriyle birer cansız kukla gibi sahneden çekiliverdiler. Ortada rüzgâr gibi, ot gibi, çiçek, toprak gibi sade pervasız, hayat hakkında bilgisizliklerle dolu, aynı zamanda ateşten yaratılmışçasına sıcak, kadınca insiyaklarla karanlıklarda bir şeyler araştıran, cinsiyetinin sürüklediği hedefe korkunç derecede pervasız, bencil, kıskanç bir küçük kız kaldı: Cenan!

Öyle ki, bir müddet sonra onun genç kızlıktan kadınlığa geçerken birçok hemcinslerinin geçirdiği o şüpheler, korkular, isteklerle dolu, beklenmedik hâdiselerle ve mizacından gelen bir ateşle, heyecanlı bir roman halini alan hayatını yazmaktan başka bir şey düşünmez oldum.

Onun olanları küçük karakaplı deflerine not etmek gibi iyi bir âdeti vardı. Acele ile ve tam bir pervasızlıkla yazılmış ve zaman zaman en mühim sandığımız olayların unutulup, taze görgüsüz bir ruhun dış hayata yeni açılan pırıltılı, alaycı bir zekâ ışığı içinde pervasızca yakalayıp anlattığı bir sürü lüzumsuz teferruatın da doldurduğu bu başsız, sonsuz not defterinden bazı kısımları alarak onun yazdıklarıyla kendi gördüklerimi birbirile

eklemeye koyuldum. Böylece Cenan'ın romanı, hâdiselerin Fırtınası içinde, onun yalnız başına dört duvar arasında kendisini ve etrafındakileri anlatışı ve bir yabancının hâdiseleri dışarıdan görüşü gibi iki taraflı bir anlayışla yazıldı.

Bunun içindir ki zaman zaman olayları ve diğer karakterleri kısaca çizen anlatıcının sözleri arasına giren Cenan'ın notlarını, romandaki büyük boşlukları tamamlamaları ve gördüklerimizle bilmediklerimiz arasındaki farklılığı aydınlatmaları bakımından hoş görmek lâzımdır.

Dar Yol, Oğlak Yayınları

İlhan Berk
(1918-2008)

Şiirimizin kendi şiirini değiştirmekten en ürkmeyen şairi. Berk, günce ve notlarını da içeren defterlerinin yanı sıra, kimi yazılarında da söz konusu arayışların geneli kadar tekil yazım süreçleri üzerinde de durmuştur. Şairin, aşağıda, Behçet Necatigil'in ölümünün ardından eşi Huriye Necatigil’e yaptığı bir ziyaretten doğan “Ölü Bir Ozanın Sevgili Karısını Görmeye Gitmek” şiirinin yazımını ele alan yazısı da bunun en iyi örneklerinden biridir.

Ölü Bir Ozanın Sevgili Karısını Görmeye Gitmek

“Kâğıtlar, kitaplar, dedi, nereye elimi atsam.
Kiminde yarım kalmış, nasılsa bitmiş bir şiir
Kiminde. Hem her şey şiirlerde değil miydi?
Bir gök şiirde ağar, bir sokak şiirlerde
Gider gelirdi.
Böyle yaşayıp gidiyorduk.”

Sesi,
        sanki çok ötelerden gelirmiş gibi
Ezik, suskun odaları dolaştı durdu.
Masada açık duran bir kitabı gösterdi sonra
Ölünün, son kez elini sürdüğü ve kaldığı.
“Burada işte oturmuş şu kitabı okuyordu.
Elinden kitabın düştüğünü gördük sonra.
Hepsi bu.”
Böyle dedi, yüzüne kapayıp ellerini
Alınmış gibi bir bulutun yer değiştirmesinden.

Ölü Bir Ozanın Sevgili Karısını Görmeye Gitmek

“Ey öke! Ey delilik! Sevgili komşularım benim”
Victor Hugo

Bir şiirin oluşması, var olması çeşitli etkenler sonucudur. Benim için tek bir etken yerine etkenler alanından söz etmek gerekiyor. Şimdiye değin yazdıklarıma şöyle bir göz attığımda, kimi zaman yerli-yabancı şiirler okurken bir köğük gelip bana vurmuştur, onda koca bir şiir yükü bulmuşumdur, daha da önemlisi o tam benim içinmiş, benim yaşamımdan kopup gelmiş gibi duymuşumdur onu, böylece yazacağım şiire bir ipucu çıkarmışımdır; kimi zaman gazete okurken birden bir tümceye rastlamışımdır, orada bir insanın bütün bir yaşamını görüvermişimdir, o tümceden yola çıkarak bir şiir oluşturmuşumdur ya da bil ileri konuşurken konuşmanın bir yeri, bir söz ilgilendirivermiştir beni; yine kimi zaman bir resim, bir görü elini uzatmıştır bana, yazmadıkça ondan kurtulamayacağımı anlayıp kaleme sarılmışımdır; sokakta rastladığım bir yüz, bir göz beni allak bullak etmiştir, günlerce aklımdan çıkmıyordur; bazen de durup dururken (bende çoktan varlığının silindiğini sandığım) bir yaşam başını doğrultuvermiştir, zincirlerinden boşanmış, üstüme üstüme geliyordur, ağırlığı da kesindir, bunun için ağlarımı tutup atıvermişimdir. Daha böyle akla gelmedik nice etkenler gelip çarpmıştır. Belki bütün bu saydıklarımdan da önemlisi, hiçbir kıpırtı, ışık, ses, soluk yokken beyaz, boş bir kâğıdı önüme alıp oturmuşumdur (ki Paul Valéry’nin her gün günde dört saat “sabahları” kendine uyguladığı yöntem budur). Böyle zamanlarda başlayıp bitiremediğim nice şiirler, köğükler ilk anda parmak kaldırırlar, karatahtaya kaldırmalarını isterler, ben de içlerinden en eli yüzü düzgün olanlarına kancamı atarım. Bu en nankör, en karabatak yoldur, binde bir tutar çünkü. Nedeni de kurduğunuz, yaşamalar, duyarlık yükleri, onları başlatacak sözcükler, sizde çoktan silinip gitmiştir, hiçbirine el atamazsınız ve saatlerce beyaz kâğıt önünde pineklersiniz. Böyle hallerde en iyisi Valéry’nin yaptığını yapmaktır aslında: Sıfırdan başlamak. Üstelik ne yazacağınızı hiç bilmeden, hiçbir kıpırtı yokken. Değil mi ki işiniz budur, her gün bu cebelleşmeyi göze alacaksınız. Benim *Mısırkalyoniğne*

kitabımın serüveni böyledir diyebilirim, hiç değilse kimi şiirler çoğun böyle olmuştur. Amacım konuyu yok etmek, salt dilin buyruğunda çalışmak, ona bağlanıp, ona güvenmek, onunla da yetinmektir. Dürtü, ışık, kıpırtı olsun olmasın, her şiir beyaz bir kâğıt üzerinde verdiğimiz bir savaştır, ama *Mısırkalyoniğne*, bilinçli olarak, bilinci yok etme, deniz diplerini, yeraltlarını, katafalkları, mağaraları, yıkıntıları, lağımları, bataklıkları *ziyaret etmek olmuştur.* Konusu salt dil olan bir yolculuktur, kısaca. Bir de (ki bunu çok söyledim, ama yineleyeyim yine) ben yazın dışı kitaplar okumayı çok severim, özellikle dil değeri ağır basan eski tarih kitaplarıyla din kitaplarına düşkünümdür. Coğrafya, matematik, el sanatları kitapları da ilgi alanımın içindedir. Her çeşit diller eğiren biriyim ben.

Etkenlerimi, böyle sıraladıktan sonra, ilk adımlar nasıl atılır, hangi evrelerden geçer, şiir nasıl oluşur, yaratma nasıl tamamlanır mı, diyorsunuz.

Bu, şiirin Gizli Tarihi’nin konusudur elbet. Kendi küllerinden doğan Anka kuşunun tarihi. Borges’in bir simyacı öyküsü vardır: Avucuna aldığı külü, güle dönüştürür. Böyle bir şeydir bu. Gerçi bir şiirin oluşumu, geçirdiği evreler, değişimler, kurulmalar, bozulup yıkılıp yıkılıp kurulmalar, var olmalar anlatılmaz değildir, ama rahmin içi görülmez, bilinmez, imler de pek bir şey söylemez. Bu gizin çeşitli nedenleri içinde bir tanesi vardır ki ele avuca sığan şey değildir. Bu da her yiğidin yoğurt yiyişinin ayrı olduğudur. Bu örneğe bağlanmadığıdır. Schiller’de bunu oluşturan elma kokulandır, Holderlin’de iki ayağını su kovasına sokmaktır. Yaratma, yaratıcısına bu denli dışlaşan, bu denli ters düşen bir şeydir. Neden mi ters düşer? Neler kurmuştur, neler çıkmıştır. Böyle diyorum, çünkü şiir kendi serüvenini (yaratıcısına bile bağlı olmadan) ancak kendisinin izlediği, kendisinin bildiği bir yol izler. Her şey, kıvamını bulup ortaya çıktığında, ozan onun izlediği patikaları, dehlizleri, burunları, adaları, körfezleri görmeyi görür, ama nasıl oluştuklarını, var olduğunu ayırt edemez. Bu yüzden bir şiirin yaratılmasındaki bu gizli tarihi böyle saptadıktan sonra, görülen, anlatılabilen yönleriyle, yetinmelidir. Yani ben kendi tarlamda nasıl bitki yetiştiririm, onu nasıl eker, biçerim, sonra da sürerim? Toprağın altındaki tohumu, yani rahmi, bir daire içine alıp –kendi serüvenini yine ona bırakıp– yaklaşmaya, irdelemeye çalışacağım. Bunun için de, oldukça yeni bir şiirimi ele alarak gireceğim konuya. Bu şiir de *Yazko Edebiyat*’ın ilk sayısında çıkan şiirdir:

Ölü Bir Ozanın Sevgili Karısını Görmeye Gitmek.

(Hepimizin bildiği gibi iki yıl önce Behçet Necatigil öldü. Ben Halikamassos'daydım, cenazesine gidemedim. Benim *yazdıkları en çok üstüne başına benzeyen ozan* dediğim, o sevgili ozanlardandı Necatigil. Hiç kimseye yapmadığım şeyi ona da yapmadım: Başsağlığı dilemedim (Bu belki benim ölüm üstüne düşünmemden, belki de ölümleri anlamamdandır, bilmiyorum). Necatigillerin evi benim girip çıktığım –birkaç– sevgili evlerden biridir. Geçen yaz bir öğle sonu (cenazesi hâlâ kalkmamış gibi) büyük bir ıssızlık içindeki apartmanın merdivenlerini çıktım, kapıyı çaldım. Issızlığın içinden açılan kapı, beni daha da büyük bir ıssızlığa attı, bıraktı. Salonda her zamanki yerime oturup, sevgili karısının dönmesini beklemeye başladım. Elimdeki üç beyaz gülü masaya bıraktım. Ev, giden ölüyle doluydu sanki: Hiçbir eşya yerinden kımıldatılmamış, bir perde bile yerinden oynatılmamış, olduğu gibi duruyordu, görüyordum. Sevgili kedileri ezik, gelip bana süründü. Onca yaşama dolu eşi geldiğinde: Birden ölümü gördüm. Necatigil'in her zaman gördüğüm odasını, ölümünden sonra da görmek istedim. Odaya girdiğimde her şey açıktı: Yoktu o. "İşte, dediler, hangi kitabı çeksem şiirler çıkıyor arasından!" Bir ozanın karısı, geride başka neler bulabilirdi? Onun da bulduğu onlardı. Çıktım. Necatigil'i, ölümü aşan bir şey kaldı bende. Sonra da her şey silindi gitti. Yeniden Halikarnassos'a döndüğümde, birden sevgili karısının sözleri gelip vurdu: işte *hangi kitabı çeksem arasından şiirler çıkıyor!*

II

Şiiri doğrular yürütür, yanlışlar yapar.

Şiiri, *Ölü Bir Ozanın Sevgili Karısını Görmeye Gitmek*'i başlatan etken böyle yukarda arılattığım gibi oldu.

Hareket noktam da: "Hangi kitaba elimi atsam, şiir çıkıyor" olmalı diye düşündüm: Belleğimde bunu evirip çevirmeye başladım. Ama bir türlü bir köğüğe dönüştüremiyordum. Günlerce bir köğüğe dönüşmesi için içimden mırıldandım durdum. Sonunda bu köğükler çıktı:

> Kâğıtlar, kitaplar, dedi, nereye elimi atsam
> Kiminde yarım kalmış bir yazı, kiminde nasılsa

Bitmiş bir şiir.

Yazı, sözcüğü nedense yerine oturmamış gibi geliyordu bana, bunun için usumda yeniden evirip çevirmeye başladım. Sonunda buldum:

Kâğıtlar, kitaplar, dedi, nereye elimi atsam
Kiminde yarım kalmış, nasılsa bitmiş
bir şiir kiminde.

Birden şiir bitmiş gibi göründü bana, nedeni de yine Valéry'nin: "İş ilk köğüğü bulmaktır." dediği çıkmıştı. Evet ama, şiir orda birden durdu, yürümez oldu. Ölüm üstüne yazılmış şiirleri düşündüm: Haşim'i, Tarancı'yı, Beyatlı'yı açtım el uzatmadılar. W.H. Auden'ın ünlü, *In* Memory *of W.B. Yeats* şiirini, Çapan'ın çevirisiyle karşılaştırıp okudum. Daha böyle başvuracağım ne kadar şiir varsa karıştırdım, olmadı. Necatigillerin yaşamını düşündüm. Ordan bir şey çıkarabilir miyim diye gidip geldim. Bir konuşmayla başlayan bu şiiri burda durdurtmalı mı, yoksa sürdürmeli miydi? Sürdürmek, böylece de ilk bölümü öyle kapamak bana daha yatkın görünmeye başladı. Bir teknik uygulaması bulgusu gerekiyordu. Bunu bir yerde başlatıp bitirmek istiyordu şiir. Öyle yapmaya karar vermek gerekti ilkin. Öyleyse, bu konuşmayı her şeye karşın sürdürmek düşüyordu bana. Orda bıraktım. Değil mi ki yürümüyordu. Ama kararım karardı, bunu şiirin yapısı da bana vermemiş miydi? Öyleyse dedim, beklerim. Bekledim ve sonunda o an geldi:

Hem her şey şiirlerde değil miydi?
Bir gök şiirlerde ağar, bir sokak şiirlerde
Gider gelirdi.

Tamamdı. Ama bu bölümü nasıl kapatacaktım? İstiyordum ki konuşmacının ağzından balyoz gibi bir şey inmeli, bomba patlamalı ve kesilmeliydi. Bir sabah o da geldi:

Böyle yaşayıp gidiyorduk.

Şimdi sıra ikinci bölümdeydi (şiir ta baştan böyle iki bölüm koymuş gibiydi, bu özellikle birinci bölüm bitince, kendini daha bir belli ediyordu). Burda sözü ben alacaktım. Ama ne diyecektim? Necatigillerin evini düşündüm yeniden, oradaki beni, o görmeye gidişi, o ölü suskunluğu, acı yüzü! Birden o yüzün sesini düşündüm, nasıl bir sesti o ses? Varla yok

arası, bugün, yaralı, ezik. Burdan gitmeliyim dedim:

Sesi,
    sanki çok ötelerden gelirmiş gibi
Ezik, suskun odaları dolaştı durdu.

(Elbet bu böyle rap deyip gelmedi, şimdi elimde ne denli değişimlere uğradığını gösterecek belgeler yazık ki yok. Yalnız, *sesi* sözcüğünü niçin köğügü bölerek, ondan ayırarak yazdığımı, böylesini niçin daha iyi bulduğum usumda. Kesmek, ayırmak hem anlam, hem de duyarlık yükünü çoğaltıyordu, tekdüze anlatış biçimini de kırıyordu, dahası yeni bir ayraç açıyordu ikinci bölüme.)

Şimdi de o yüzü, o yüzün devinimini çizmeliydim, portre çıkmalıydı.

Masada duran bir kitabı gösterdi sonra
Ölünün son kez elini sürdüğü ve kaldığı.

Bu anlatım da kırılmalıydı, hem acı koymalıydı artık ağırlığını, böylece sözcüklerin anlamını aşıp var olmalıydı; "Ben varım!" demeliydi. Şimşekler çakmalıydı. Yaşamla, ölümün o kıl payı yeri çıkmalıydı, vurmalıydı. Öyle oldu:

Burda işte oturmuş şu kitabı okuyordu
Elinden kitabın düştüğünü gördük sonra.

Şimdi de son bir söz olmalıydı, ayracı kapayan ve bir bıçak gibi inen:

Hepsi bu.

Şiir burda bitti. Günlerce içimden yineledim: kimi mırıltı, kimi bağıra bağıra sürdürdü yaşamını. Ama bir şey aksıyor gibi geliyordu bana, yeniden ben konuşmalıydım, şiir kapamalıydım. Hem de acıyı kazarak, vurarak, gelip çarpmalıydı. Ama burda kaldı işte. Üstüne vardıkça, hiç oralı olmuyordu, bıraktım ben de. Nedense bir gece o da çıkıp geldi:

Böyle dedi, yüzüne kapayıp ellerini
Alınmış gibi bir bulutun yer değiştirmesinden.

Bundan sonra şiiri sabah akşam bellekten okumaya başladım. Aksayan bir yeri vurmuyordu bana. Sonra bir gün tutup kâğıda geçirdim, yazıya döktüm. Bir zaman da öyle baktım. Enini boyunu gördüm, gönendim. Bir süre de

böyle el yazımla sürdürdü yaşamım. Sonra daktiloya kâğıdı geçirdim, özenle yazdım. Bir başkası yazmış gibi bakmaya çalıştım bir zaman. Şiir el yazısından çıktı mı, dışlaşır, yeni evrenler edinir. Orda da bir kez görünmeliydi öyle de doğrulamalıydı kendini, biliyordum. Sonunda her şiiri bitirdiğim zaman (istediğim olmuşsa, bana tamam diyorsa) son nefesini veren biri gibi kimi içimden, kimi de bağırarak: Harika! sözcüğünü bastım. Bir süre de böyle bıraktıktan, kendi kendine yaşamasını izledikten sonra, elimden çıkardım. Artık kendi kendine yaşamalıydı, biraz da insanlar arasındaki yerinde almalıydı yerini. Artık ordaki yerini kendi yapmalıydı. Böyle bir gücü varsa elbet.

III

Cenindir Şiir.

Başta da söylediğim gibi bir şiirin oluşumunun (en kısa yoldan) anlatılır olan yönü bunlar. Şiir kendi gizli tarihini yine içinde saklar, yaratıcısına da açmaz. Oluşumunu görürüz ama, nasıl oluştuğu bir gizdir. Buraya aktardığım köğükler, kendi deviniminin, yapısının yaşadığı, süreçler, olgulardır. Ozan onu ne denli elinin altında tutarsa tutsun, kendi çizgisini yine kendi çizer. Örneğin, her şiir boyunu posunu kendi saptar. Gerçi içerik bizim bulgumuzdur ama, biçim bize bağlı olarak yürümez, kendi başına buyruktur. Kılıfını da kendi seçer. Bir ağacın büyümesi nasıl bir gizse, onu öyle kabulleniyorsak, şiirin yaratılışı da böyle gizlerle dolu bir tarihtir kısaca. Yaratıcısının işlevi her ne kadar belliyse de, oluşumu açık değildir. Tanıma gelmeyişi bu yüzdendir. Onun karanlık tarihinden ötürüdür. Açık olan yalnız düzyazının tarihidir. Usun buyruğunda çalışır çünkü. Sözcük de öyle. Şiirdeki sözcüklerse taşıdıkları anlamlar değildir. Bir araya geldiklerinde de taşıdıkları bir anlamdan çok, duyu yükleridir. Bunun için şiiri doğrular yürütür, ama yanlışlar yapar diyorum. Giz dediğim, ozanına bile kapalı dediğim, bu *yanlışlardır* belki. Yine asıl giz biçimindedir belki, içerik bizimdir, biçimse şiirindir, kendi oluşumunundur derken, biçimi içeriğin yasası oluştururken, biçime dönüşürken, biçimin bu edimi bu gizli yasasıdır bize kapalı olan. Nasıl kurulduğu, oluştuğu, bir yaratıya aktarıldığıdır.

Türk Dili, 1979

Şairin Toprağı, Simavi Yayınları

Attilâ İlhan
(1925–2005)

Özellikle 1970'lerden itibaren şiir kitaplarının yeni yayımlarının sonunda, kitabın, bölümlerin ve tek tek şiirlerin yazılış serüvenlerini, dönemlerinin ortamıyla birlikte ele alan “Meraklısı için Notlar”la İlhan, “Eserimi nasıl yazdım?” sorusunun edebiyatımızdaki en ısrarlı takipçisi olmuştur. Aşağıdaki satırlarsa, İlhan'ın kendi sesini bulduğu ikinci şiir kitabı *Sisler Bulvarı*'nın (1954) “notlar”ındandır.

Meraklısı İçin Notlar

(ilk şiir kitabım *Duvar*’la, İkincisi *sisler bulvarı* arasına yıllar girmiştir, iki nedenden, birincisi 1945/1955 arasının yaşantımın en hareketli dönemini oluşturmasıdır bunların, öyle durduğum yerde duramıyor, İstanbul/Paris/İzmir arasında öyle zigzaglı bir mekik hayatı sürüyordum ki, şiiri yaşamaktan yayınlamaya vakit kalmıyordu, ikincisi elbette, o zamanlar ‘solcu’ ozanların yayınevi bulamayışları. Duvar’ı kendi hesabıma yayınlamıştım. Parasını bir türlü toplayamadım ki, bir ikinci şiir kitabı çıkarabileyim, o zaman ne oluyor, yazıp yazıp dosyalıyorum, hem ne dosyalamak!.. O eski dosyalar hâlâ gözlerimin önündedir: şiirler numaralanmış, kronoloji sırasıyla daktilo edilmiş, altlarına nerede bitirildikleri yazılmış vs.

salim şengil, sokaktaki adam’ı yayınlayıp iyi sonuç alınca, bu defa bir şiir kitabı yayınlamak istedi, aslında elimde bir değil birkaç kitaplık birikmiş şiir bulunuyor, mecidiyeköyü’ndeki evde, oturdum, iyi kötü bir seçim yaptım, o tarihte hâlâ ilk şiir armağanının parasıyla satın aldığım hermes baby daktilomu kullanıyorum, çöktüm başına, seçtiğim şiirleri yeniden daktilo ettim, aklımca bir sıraya koydum, ankara’ya salim şengil’e gönderdim, kitabın adı sisler bulvarı olacaktı, gerçi sisler bulvarı yayınlandı, çok da ilgi gördü, gel gör ki ogün bugün içimde ukde olan bir

değişiklikle: şengil, gönderdiğim müsveddeyi fazla kalın bulmuş, şiirlerden bazılarım ikinci bir şiir kitabı için ayırmıştı, kısacası, sonradan yağmur kaçağı adıyla yayınlanan şiir kitabı, gerçekte benim ilk derlediğim sisler bulvarı'nın içinden bölünmüş bir parçaydı, başkalarını bilmem ama, benim için hep öyle kaldı, yağmur kaçağı'nın ikinci basımını yayınlarken, aynı dönemde yazılmış başka şiirleri ekleyip, düzenini yeni baştan yaptığım halde, demek ki, sisler bulvarı ile yağmur kaçağı'nı birlikte yayınlamak, gerçekte iki ayrı şiir kitabını birleştirmekten çok, zaten bir olan iki ayrı parçayı birleştirmek anlamına geliyor.

birkaç satır da, şiirlerin yazıldığı günler için ekleyeyim: paris'te plekhanov'u okumak, fransız sosyalist ozanlarının farklı tutumunu görmek, önüme yeni ufuklar açıyor, eski 'inek toplumculuğumu' sanatım için, bir 'çocuk hastalığı' sayıyorum, doğasal ve toplumsal diyalektiği, bütün düzeylerde içiçe ele aldığım gibi, o zamana kadar zararlı diye elimi sürmediğim ozan ve akımlardan gelen esintileri de kişiliğimin özgün bileşimine yediriyorum, kimler mi? baudelaire'den rimbaud'ya, apollinéire'den mallarmö'ye bir sürü ozan! varoluşçuluk'tan, gerçeküstücülük'ten, lettrisme'e kadar bir sürü akım! 40 yıllarında, İstanbul'da toplumcu ozan ağabeylerimiz, bu 'burjuva' ozanlarını bize yasaklardı, oysa paris'te çağdaş fransız şiirinin baudelaire'le başladığını, aragon'un ağzından işitmiştim. zaten o da, eluard da, trisıan tzara da –ki partili ozanlardı– dadaisme'den, gerçeküstücülük'ten geliyorlardı.

türkiye bakımından, durum nedir? 40 karanlıgı'nı, chp diktası altında yaşamıştık. 1950 seçimleriyle iktidara gelen dp, truman doktrini'nin çerçevesine yerleştikten sonra, soğuk savaşı en acımasız biçimiyle sürdürmeyi iş edindi, öyle ki, sözde ana özgürlükler (roosevvelt'in ünlü 'dört özgürlük'ü) herkese tanınmıştı ama, örgütlenme cesaretini gösteren ilerici parti ve demekler (türkiye sosyalist partisi, vatan partisi, barışseverler demeği vs) sürüm sürüm süründürülüyor, toplumcu eyilimli dergi ve gazetelere hayat hakkı tanınmıyordu, bu ortamda, ben, bir yandan paris'te ve İstanbul'da nazım hikmet'i kurtarma kampanyasına faal olarak katılıyor, bir yandan da geliştirdiğim toplumsal gerçekçi sanat tutumunu yazdığım roman, şiir ve yazılarla somutlaştırmaya çalışıyordum, soğuk savaş baskısının önemli bir etkisi, 40 yıllarından sürdüregeldiğimiz 'dolaylı devrimci söyleyişin sürdürülmesidir, demokrasi gelmişti ama, toplumcu

ozanlar diyeceklerini açık açık diyemiyorlardı. sisler bulvarı’nda, yağmur kaçagı’nda böyle şiirler vardır, sırası geldikçe işaret edeceğim.

üzerinden yirmi yıldan fazla bir zaman geçtiği için, rahatlıkla söyleyebilirim, bu şiirler, inanılmaz derecede etkili olmuşlardır. garip şiiri’nin ülkemizdeki saltanatını sarsan bunlardır, ozanların üzerinde de epeyce etkileri oldu sanırım, bunu asım bezirci’nin kaleminden okumanız daha doğru olmayacak mı? bakın ne demiş: “...atilla ilhan, sisler bulvarındaki şiirlerle türk şiir tarihinde ‘kendine özgü’ bir çizgi çeker, bu çizgi öylesine yeni ve güçlüdür ki birçok şairi peşinden sürükler, ilkin turgut uyar, cemal süreya, ahmet oktay, yılmaz gruda, ümid yaşar arkasından haşan hüseyin, ergin sander, türkân ildeniz, ayhan kırdar vb. sırayla etki alanından geçerler.”

başka yerde olmak

ilk gençlik yıllarımın, bir başka heyecanı: yolculuk! o zaman dilimizden düşürmediğimiz bir deyimle ‘dünya hâlinde yaşamak’. dibi kurcalansa, kitaplığımda bugün bile sakladığım jules verne’nin esrarlı ada’sına, r.l.stevenson’ın define adası’na kadar gider mi? bilmem, ortaokul öğrenciliğimde yazdığım ilk romanın adı, merih’e seyahat’ti, liseden siyasal nedenlerle kovulduğum için aylak geçirdiğim yıllarda (o zaman gâvurdağlan'ndaki bahçe ilçesindeydik) hem ö.f.toprak’la toplumculuk ve toplumcu şiir konusunda mektuplaşıyor, hem de avunmak için serüven romanları yazıyordum, ama sanırım ki bizim kuşağı bu alanda asıl etkileyen panait istrati, o zamanlar ardı ardına yayınlanan kira kiralına, angeldayı, akdeniz, baragan’ın devedikenleri vb. kitapları olmuştur, bir de tabii jack london. deniz kurdu’nu, güneşin çocuğu’nu nasıl unuturum, tuhaf şey, düşündükçe gorki’yi de işe katmam gerektiğini anlıyorum, öyle ya, bizim ondan ilk okuduğumuz türkçe eserler, stepte, serseriler, yol arkadaşım, sıkıntı, benim üniversitelerim vs. yazarın o şehir senin bu şehir benim rusya içinde dolaştığı yılları anlatmaz mı?

Özel olarak, benim etkilendiğim bir başka şey daha vardı: sinema, yazmıştım ama, tekrarlayayım: karşıyaka’daki iki sinemada, ortaokul yıllarımda, fransız sinemasının iki savaş arası büyük ustalarını seyretmiştim, daha doğrusu seyretmişim, çünkü gördüğüm filmlerin çok

büyük filmler olduğunu, yıllar sonra fransa’ya gidince anladım, yoksa kimsenin sevmediği, ama nedense benim tutulduğum birtakım filmler sanıyordum, özellikle carnâ’nin filmleri, le jour se / eve, quai de brumes. ayrıca remorque, la belle equipe, gibraltar, la fin du jour, un carnet de bal, la grande illusion, vb. bu sinemanın şiir evrenimin kuruluşunda dolaylı ama yadsınamayacak bir etkisi olduğunu hep söylemişimdir, 'başka yerde olmak’ bölümündeki şiirlerde, işte bu ‘dünyayı görmeye gitmek’ esprisi somutlaşıyor.

/ şahane serseri /

şiir, burhaniye’de yazılmıştır, ilk ‘abbas yolcu’ yazılarını varlık dergisine gönderdiğim sıralar olmalı, paris’e ya gittim ya gidiyorum, bir mısraın, geceleyin, uykumun arasında oluşup beni uyandırdığını hiç unutmam: ‘rüzgâr kendini yerden yere vuruyor’, birkaç mısraıysa çok sevilmiş, çok tekrarlanmıştır: “yola bir düşüldü mü...’ ile başlayıp, ‘...ıstırap çektim’le biten mısralar, (a. aksan fransızcaya çevirmiştir) (...)

kaplan

50’li yıllarda, (daha sonraki yıllarda da), genç kuşak neden attilâ ilhan şiirini benimsemiştir? bunu uzun süre ben de araştırdım, kafa kuruluşumun toplumcu olmasından mıdır nedir, ne yapıp yapıp, olaya rasyonel ve toplumcu bir açıklama bulmak istiyordum, duygusal açıklamalar beni doyurmuyordu, sonunda şöyle bir yere vardım, o zamana kadar türk şiirinde insan ya somut bir kırsal insandı, ya soyut bir toplumcu, oysa benim şiirimle şiire somut olarak büyük şehir, büyük şehir yaşantısı, büyük şehir yaşantısındaki insanın çeşitli durumları giriyordu, o tarihlerde türkiye’de şehirleşmenin başlamış olması, şehir gerçeğini henüz yaşamaya başlayan gençlere, bu şiiri, içeriği ve biçimiyle yaşantısına en yakın şiir diye almak olanağını tanıdı, yaşadıkları, en azından yaşamaya özendikleri bir yaşantının, çeşitli durumlarını bu şiirde buluyorlardı, onun için sevdiler, benimsediler, aynı şiirin etkisini sürdürmesi, şehirleşme gerçeğinin gittikçe hızlanan bir süreç halinde, daha da kesinleşmesinden olsa gerek, başlangıçta attilâ ilhan şiirlerinde ‘kendilerini bulan’ gençler, belki sadece istanbul, izmir ve ankara’da yaşayanlardı, ama giderek adana, bursa, trabzon, eskişehir, vb. şehirlerde yaşayanlar da onlara katılıyorlar.

‘kaptan bölümündeki şiirler, yaşadığım şehirlerin verdiği esinle, bu türde yazılmış, etkileri de oldukça derin olmuş şiirlerdir.

/ kaptan /

bir dizi olan kaptan şiirleri, kısmen paris’te yazıldı, kısmen istanbul’da, bence ilginç yanı şurası: bu şiirleri deneyene kadar, başıboş şiir yazmak beni ürkütürdü. önceki şiirlerimdeki biçim anlayışı, içten içe son derece disipli bir biçim anlayışıdır, oysa, özellikle gerçeküstücü ozanları okuduktan sonra, deyişte bir rahatlık sağlamanın o kadar da fena olmayabileceği düşüncesi kafama doğdu, kaptan şiirlerinde çağrışımlar önemli rol oynar, allamalar, birbirini izler, alışılmış mantık kesinlikle bırakılmıştır, büyük bir metropolün, bu metropolün dağdağasını yaşayan bir adamın yaşantısı, çarpıcı kesitler halinde verilmiştir.

peki niye şiirin adı kaptan? paris'te bir ara sakallıydım, eşdost bundan mı nedir, bana kaptan adını yakıştırdılar, ad oradan geliyor, kaptan şiirlerinin hepsini birden bir dergide yayınlayamadım. bazısı surda, bazısı burda çıktı, ancak sisler bulvarı’nın ilk basımında bir araya gelebildiler, etkileyici de oldular, birçok edebiyat matinelerinde, bana bu şiir okutulmuştur. bir tarihte ankara radyosu’nda şiir saati yapan julide gülizar, yerinde kullanılmış efektlerle, kaptan’ın tamamını radyoda okumuştu, birden şiir başladı, kulak kesildik, çok etkilendim, o kadar ki, hiç tanımadığını halde, ertesi gün jülide gülizar’a bir teşekkür mektubu yazdığımı hatırlıyorum.

/ emperyal oteli /

ünü pek yaygın bir şiirdir bu, edebiyat matinelerinde kim bilir kaç kere okunmuştur, yanlış aklımda kalmadıysa, işsiz ve yoksul iki gencin kısa aşk öyküsüdür, bu niyetle yazılmıştır, öyledir de neden o kadar çok yankı yapmıştır, açıklaması zor olan burası, sanıyorum, uzaktan iki savaş arası fransız filmlerini hatırlatan atmosferi bunda etkili oldu, bir de şehirli özellikleri, sinema için elverişli yanı, su götürmez. 55’te mi, 56’da mı ne, metin’le (erksan) nasıl bir film yapılabileceğini söyleşirdik: oyuncularımız da kimler, kız çolpan (ilhan), oğlan Fikret (hakan).

/ pia /

mecdiyeköyü’ndeki evde başlanmış, otobüsle sürdürülmüş, taksim’e geldiğimde bitirilmiş bir şiir, vatan’ın sanat yaprağı’nda yayınlandığını

düşünüyorum, inanılmaz yaygınlıkta bir şiirdir, pia adı sandallara, dolmuşlara, ağır kamyonlara konulmuştur, radyoda reklam programlarına girmiştir, şimdi düşünüyorum da, yıllarca sonra 'böyle bir sevmek'te tekrar döneceğim, bir türlü elde edilemeyen hayaldeki sevgili theme'inin, şiiri bu derece etkili kıldığını daha iyi görüyorum, başı bereli, yağmurluktu genç kız tipini 'moda' eden de, bu şiir olmuştur ya! (...)

Pia

ne olur kim olduğunu bilsem pia'nın
ellerini bir tutsam ölsem
böyle uzak uzak seslenmese
ben bir şehre geldiğim vakit
o başka bir şehre gitmese
otelleri bomboş bulmasam
içlenip buzlu bir kadeh gibi
buğulanıp buğulanıp durmasam
ne olur sabaha karşı rıhtımda
çocuklar pia'yı görseler
bana haber salsalar bilsem
içimi büsbütün yıldız basar
bir hançer gibi çıkıp giderdim
ben bir şehre geldiğim vakit
o başka bir şehre gitmese
Singapur yolunda demeseler
bana bunu yapmasalar yorgunum
üstelik parasızım pasaportsuzum
ne olur sabaha karşı rıhtımda
seslendiğini duysam pia'nın
sırtında yoksul bir yağmurluk
çocuk gözleri büyük büyük
üşümüş ürpermiş soluk
ellerini tutabilsem pia'nın
ölsem eksiksiz ölürdüm

Sisler Bulvarı, İş Bankası Kültür Yayınları

Adalet Ağaoğlu
(1929)

Adalet Ağaoğlu da gerek sonradan *Damla Damla Günler*'ini oluşturan defterleri, gerekse konuşma, panel vb. hazırlıklardan geliştirdiği yazıların gösterdiği üzere, yapıtlarının yazım süreçleri üstünde titizlikle duran ve bunları okurlarıyla paylaşan bir yazar. Nitekim, yazarın aşağıdaki denemesi de, son romanı *Romantik–Bir Viyana Yazı*'yla (1993) ilgili bir konuşmanın hazırlığından doğmuş.

ROMANTİK bir viyana yazı üstüne notlar

1/ Çıkış Noktası

ROMANTİK Bir Viyana Yazı'nda da, beni dürten bir ânı yazmaya çalıştım. Londra'da, Hydepark'ın oralarda hızlı hızlı yürümekte olan bir kişinin (yazarın diyelim) adımlarını sanki sol-sağ, sol-sağ, der gibi, Ba–rok, It-rî, Ba-rok, lt-rî, diye atmaya başladığı ân. Bir. Doğru soluk alıp verdiğini bilmediğimiz bu kişinin (Bunu zaten kendisi de henüz bilmemektedir), böyle Ba-rok, lt-rî, Ba-rok, It-rî giderken, içinden barokla başlayan çetrefil bir cümlenin, gözlerinin önünden de kruvaze ceketli, efendi halli yaşlıca birinin hayalinin geçtiği ân. İki. Bu hayalin bir belirip bir yitmesiyle, soluk soluğa Ba-rok, oh-huh, It-rii, oh-huhh, önüsıra hamburgerciye doğru, koşuşturan yeğenlerine yetişmeye çabalayan anlatıcı kişinin kendisi olabileceği üstüne bir aydınlanma ânı; böyle bir bilinç ânı. Üç.

İşte, *ROMANTİK Bir Viyana Yaz*ı, farklı düzeylerde algılanan bu üç ânın bir kavşakta çarpıştığı, kıvılcımlar saçtığı o kısacık zaman parçası üstüne bir roman. Böyle bir çarpışma/çakışma ânının dürttüğü roman.

2/Hikâyenin Kurgulanması/Uydurulması

Yazsonu adını taşıyan romanım yayımlandığında, adını herhangi bir düzeltmeye karşı savunabilmek için, ayrıca da vaftiz etmiş, romanla ilgili olarak benimle yapılan konuşmalarda ‘Yazsonu'nun bitişik yazılması gerektiğini belirtmiştim: İlkbahar, sonbahar gibi, bitişik... Ama, yayınevi listelerinde (sonuncu basımlar hariç) hemen hep ayrı yazıldı; basın da uyarıma hiç aldırmadı ve ciddi incelemeler dışında romanın adı sık sık ‘düzeltildi’; *Yaz Sonu* diye ayrı yazıldı.

Herneyse, bu kitap yazmaktan kaçınılan bir romanın serüveniydi. Serüveni, 1979’da yazdım, ‘80’de yayımlandı. Yazar, anlatıcı yazar yani, o zamana kadar yazdıklarını bile unutmak, artık hiçbir şey yazmamak ister; dingin bir deniz kıyısına kaçar. Ama, daha ilk adımda kendini, eski tasarılarını bile gerileten yeni bir roman yazmanın içinde bulur.

ROMANTİK’te *tersi* söz konusu. İçteki Ba-rok, It-rî sesi, hayal ve hayalin, görenin kendisi olabileceğinin bilinci: Bu üç dürtünün çakıştığı noktada yazar (anlatıcı), barok bir kente bir hikâye uydurma, bunun romanını kurma tutkusuna kapılır. Kent de –nedense– ille Viyana olmalıdır. Burada, yazılmasından kaçılan değil, tam karşıtı yazılması tutkuyla istenen, yolları aranan bir kitabın kendini yazdırmak istemeyişinin serüveni sözkonusu. Yazarına direnen, ama yazarın da durmadan bir şeyler icat ederek, uydurarak, gereğinde bir yazar ve asıl bir de ona vefalı, saygılı bir okur “yaratarak’ bu direnişi karşı direnişle kırmak istemesinin serüveni...

ROMANTİK Bir *Viyana Yaz*ı’nı okuyup bitirenler, hattâ bitiremeyip yarı yolda bırakanlar: “Keşke yazarı, kendini yazdırmak istemeyen bu romana karşı hiç direnmeseydi!” diyebilir, böyle kolay bir şey söyleyebilirler. Oysa, bunu yazamayan yazar değil. Bunun böyle olması içinde yaşadığımız zamanın ‘gerçeği’. Dağınık, parçalanmış insanların yaşadıkları dağınık bir zaman, romanın da parçalanmasını zorunlu kılıyor. Ama, daha sonra farklı bir anlamda yine değineceğim, yazı/kurgu, yani ‘anlatmak’ özlemi de diretmektedir. Parçaların bütünlüğünü istemekte. Metre ile biçilmiş kumaştan yapılma değil de, kırpıntıların uyumla yan yana getirilmesinden ortaya çıkmış bir yorgan yüzü düşünün! Bir patch-work: Yama işi!.. Dağınık hayatın anlamlandırılması... Hayatı savunmak. (Bunu aslında ilk romanımdan beri geliştiriyorum.)

Yazsonu, bir şarkıdan türetilmiş “Bizi ayıran hayat değil, zaman” izleğinin

çeşitlemeleri üstüne kurulmuştu. Burada, aynı şarkıdan, ‘Romanı dağıtan hayat değil, zaman’ izleğinin çeşitlemeleri üstüne bir kurgulama sözkonusu, denebilir.

3/ İzlek(ler)

a) Çok değil, daha beş on yıl öncesine kadar her şey birbirini izleyen düz bir çizgide görülebilirdi. Tarih bir devamlılıktı. Sağ-sol çatışması dahil, bütün çatışmalar, çatışmanın mümkün olduğu bir dörtgen içindeydi, dışında değil. Yönleri belirleyen iki ‘süper devlet’... Ve aynı çizginin üstündeki değişimler (!)... Bloklar dengesinin bozulması bir neden midir, bir sonuç mu, bilemiyorum; yani bilimsel bir yaklaşımla söylemiyorum, sezgilerimle tanıdığım özgürlük penceresinden bakıyorum duruma: Nedensellik ilişkisi gibi bir ilişki kalmamış gibi. Artık hiçbir şey düz bir çizgide ya da aynı dörtgenin içinde değil. Zaman, hayat sanki orbidin dışında. Öte/yan’a geçilmiş bir durum var. (Bakınız: *Hayır...* adlı romanım.) İçinde yaşadığım zaman, merkezinden kopmuş bir zaman. Her şeyin her yana dağıldığı, saçıldığı, her ân her şeyin olabilirliği ‘mümkün’ bir zaman. Mısır patlağı gibi bir şey. Hayır, daha da saçılıp dökülmüş, kaygan. Sanki dağılanın düşebileceği bir yer de yok. Buharlaşma var. Bir filmde idi yanılmıyorsam, “Bugün parçalanmış insan, ayın karanlık yüzünde,” deniyordu. “Yeniden görünür olması için yüzbinlerce yılın geçmesi gerekecek...”

Bir çeşit şizofrenik durum sözkonusu. Ortada yörüngesini yitiren, ondan ‘kurtulan’ bir şey var. Buna, Baudrillard gibi, katastrofik diyemiyor, sadece kaotik demekle yetiniyorsam, bu tabii roman denen manivelayla bu kaosu bile bir düzene koymaya çalışmak alışkanlığından kaynaklanmakta. Her şey savrulduğu yerde sonsuza kadar çoğalabilir. O zaman da, sonsuza kadar bölünen bu duruma bir anlam verme arayışı olabilir.

Bildiğimiz değerler değer olmaktan çıkmış. Bildiğimiz sınırlar yok. Emek, bildiğimiz ‘arz ve talep’ tartımı dışında; çünkü talebin dahi arz’a göre programlandığı bir dünya bu. Böyle bir dünyada bize kalan, sanki ancak kabuğu içinde tınlayarak yine kendine dönen kendi iç sesimiz, (İşitebiliyorsak!) Bu ses sanki: ‘İyi ya, şimdi de yörüngesinden çıkmış bir hayatı anlat,” diyen bir ses. Yazar, kendi hayatını savunur gibi, yazmayı, anlatmayı savunacaksa, onun bu ‘anlamlandırma’ eğilimlerini besleyen bir

‘inanç’ sözkonusu olabilir. Bir ‘dil inancı’ mesela. Fakat, o bile artık bildiğimiz değerler çerçevesinde tanımlanabilmekten uzak.

b) A.H. Tanpınar, bir denemesinde yazarı parkta (Yıldız?) bir dostuyla, ‘okuruyla’ karşılaştırıyor, ona: “Bizim en büyük meselemiz, mukavemetsizliğimizdir,” dedirtiyordu. “Ne dünü elden çıkarmamak, ne yarını kurmak için bir mukavemetimiz var.”

Roman, değerlerin altüst olduğu bu dünyada kendi direniş noktalarını da arayıp bulmak, hattâ yaratmak zorunda. Ortalıkta değişim açısından hiç değil, ama bu direniş noktalarını aramakta bir boşvermişlik, bir ‘mukavemetsizlik’ gördüğümü belirtmek isterim. Bir teslimiyet.

ROMANTÎK Bir Viyana Yazı’nın izleklerinden biri ‘ille anlatmanın’ yolunu bulmak değil belki, ama yazarın kendisiyle bağını, bu asal iletişimi koparmamak, iç sesine sağır kalmamak için doğal bir mukavemetinin olduğunu göstermek.

c) Bu roman benim ‘kişiyi arayışım’ı hâlâ sürdürüyor. Fakat artık sınırlarını bildiğim bir yerde değil, belirli bir çizgide değil; bilmediğim, ancak gitgide daha çok pay ayırmaya başladığım sezgiyle varılabilecek bir yerlerde aranmam gerekiyor. Bu dünyada artık her şey olabilir ise, KİŞİ de olmayacak yerlerde olabilir. Viyana’da iken çok uzaklarda kalmış Anadolu taşrasının lise tarih dersleri sayfalarında olabilir ya da ummadığınız yerde bir yazar emekli tarih öğretmenine ya da emekli tarih öğretmeni bir yazara dönüşebilir.

d) Anlatmaya kalkıştığımız şeyin dili de, böyle bir zamanın dili olmalı, değil mi? Bize çok acı da gelse, komik de, bunun ‘öz-türkçe’ takıntılı bir şey olamayacağını, hattâ dünyada en yaygın iletişim dili İngilizcenin de giderek bir anlamı kalmayacağını görürüz. Yörüngesinden çıkmış hayatın dili, havai fişek gibi bir şey olmalı. Ama bunu hemen yapmak kolay değil. Bu dili şimdilik hissedebiliyorum Bu büyük kaosta, kaosun bir parçası olarak ‘varolmayı’ birtakım anahtar kavramlar, bunların ‘dillendirilmesiyle’ sürdürebiliriz. Zaten gitgide rumuzlar şifreler dünyasında yaşamıyor muyuz? Belki de çok kullanıla kullanıla aşınmış sözcükleri, deyişleri sadece kodlayacağız. Küçük Burjuva: k.b. gibi...

4/Yine Dil

Klasik anlamda ‘roman’ sözcüğü, ‘roman’ kavramı ile “Burada olup bitenlerin, kişi ve yerlerin gerçektekilerle hiçbir ilgisi yoktur,” benzeri klasik açıklamaların bugünün ‘roman’ kavramı ile birebir ilişkisi yok artık. Burdaki tek ilişki, roman da kendi orbidinin dışına çıkarken önceden üstüne başına sinmiş olanlar kadar, onu bugünkü o yapan her şey kadar...

ROMANTİK Bir Viyana *Yazı*’nda ‘roman’a ve ‘romantik’e farklı kavramsal yerler açmayı amaçladığım gibi, bu romanın kaçınılmaz gereği olarak başına klasik anlamdan kopuşun değil ama, onun ötesinde, belki de ‘bilinmezlikte’ bir romana yol alındığının ilk işareti olarak şu notu koydum: “Bu *sayfalardaki bütün kişi, yer, kitap adlarının, tarihlerin, coğrafyaların gerçektekilerle’ her türlü ilişkisi vardır. Sadece, kitabın* okunup *liflenmiş roman kategorilerinden hiçbiriyle hiçbir ilişkisi yoktur. Yazarın özlemi, bu romanın kafalarda önden hazır herhangi bir kalıba sokulmadan okunmasıdır.”*

Bunu koydum, çünkü, her şeyin ötesinde *Yazsonu*’nda, 1980’de, kendi roman serüvenim içinden yol alarak, romanın da roman serüvenini yazmış bulunduğum gözden kaçabilirdi –nitekim pek az kimse kurabildi bu ilişkiyi– ve ansızın ortalığı saran postmodern dalgalarında benim de sürüklendiğim akla gelebilirdi. Bense, orbidde yüzen bir romanın modernizmin bir süreci olduğunu düşünmekleyim. Dahası, ‘postmodern anlatı’ olamayacağını. Anlatı, önünde sonunda bir ‘muhatap’ islemez mi? Yoksa, yaratmaz mı?

Bir şeylerin dağıldığı zamanı hissediyor, dalganın kırılma ânını bir romana ‘raptedmek’ için yanıp tutuşuyorsanız, bunu romanın bilinen klasik sınırları içinde kalarak yapamazsınız. Klasik roman her şeyle ilgiliyken, ayaklarını hep bir yere basarken, durmadan karakter çizimiyle haşır neşirken ve yaşanmış bir tarih zamanına bağlanırken onun için “hayattaki gerçekliklerle hiçbir ilgisi yoktur,” denebildiyse, şimdi de eski sınırları dışına fırlamış bir kurguyu tırnak içinde bir 'gerçekle bağıntılamak gerek. Bu ‘gerçek’ nedensellik ilişkilerini dağıtmış, yumuşatmış bir ‘gerçek’.

ROMANTIK’te dilden olay ve olgulara kadar her şey böyle bir ‘gerçekle bağıntılı.

Romantik sözcüğü bu bakımdan gerçeklerden uzak, hayali, duygusal, sezgisel anlamlarında kullanıldığı gibi, eski kalın romanlara doğra yaygın iletişim dili İngilizceden göndermeli ‘thick’ (tik) çağrışımını da içersin istendi. ‘Kalın roman’ anlamında bir gönderme.

Sonra, sokaklarımızda ve dünyanın birçok yerinde def çalıp gezenleri, yazıyı yerde süründürenleri, hayata mızıkayla kafa tutanları ‘Roman’ (çingene) göndermeli bir kavramda toplayarak romanı bir çeşit mecburi özgürlük kültürüyle ilintilemek istedim.

Evet, ‘mecburi özgürlük’: Öte/yan. Sonra, tabii bu kadar dağılmıştık, yersiz yurtsuzluk ya da zorunlu ‘her yerli oluş’ karşısında insanların yakalandığı ‘mecburî değişme’ hali... Gerilimli, sinirli, tik’li bir durum almanın romanı; yaygın deyimle ‘stres olmanın’ sonucu tik’e yakalanmanın romanı. Tik’li roman: Roman–tik.

Açıkçası, fiziksel anlamda bile tik özürlü bir roman sözkonusu olmalı, dedim. Bunda, içinde yaşadığım zamanın ve toplumun zoruyla kendi yüzümde de beliren ‘yeni mimiklerden’ esinlenmiş olabilirim.

Geçmişle oldukça güleryüzlü biriydim. Şimdi yaya geçtiğim her yerden, ilişkide bulunduğum her şeyden yüzüme bulaşmış, artık bir süreklilik bile kazanmış sinirli mimikler, gergin yüz çizgileri edindim. Tikler: Her pisliğe değişte lanet okuyan, her korna çalışta çenesi diş gıcırtılarıyla oynayan, bir yandan da “Şizofren toplumların insanı(ları) böyle olur,” diye de anlayışlı derviş başı sallayan biri oldum. Bu haller işte, ‘yeni haller’... O halde roman için de sözkonusu olması gereken ‘yeni haller’ var. Romanın edindiği zorunlu yenilikler, yeni mimikler, jestler hattâ, tikler... (Melek yüzlü bir yaşlı da olabilirdik.)

Efendi/çelebi, hayalci emekli tarih öğretmeni (M), (MİZ) ve (NİZ) mi her şeyin kendisine göre yörüngeden çıktığı bir dünyada (dünyası) şizofren bir anlatıya/romana/uydurmaya neden oldu, yoksa şizofren bir romanın (roman–tik) yapısı mı efendi, çelebi, hayalci ve elbet emekli tarih öğretmenini işlemediği cinayetleri bile işlemiş(miş) hallere getirdi? Hepsi ‘mümkün’. Çünkü, hiçbir şey olası değil ne de olanaksız...

5/ Tarih

Bugünkü Avrupalılık ya da geniş anlamda Batılılık karşısında bizimkisi nasıl bir hayat?

U. Eco, bir denemesinde, dünyadaki yeni oluşumların yeni bir Ortaçağ yaşamaya geldiğine işaret eder. Alma, biriktirme, yığına, toplama, istifleme vb... Bu hal, yani yeni Ortaçağ hali, belki epeydir 'Avrupalı' ya da 'Batılı' yaşayan toplumlar için doğrudur, geçerlidir. Her ilerleyiş karşıya çarptığında hızı oranında geriye atlar, geriye düşer. Geç gelişenler, gelişmekte olan toplum insanları kendi gevşek hızıyla bir yere çarptığında daha az bir hızın fırlattığı kadar geri düşecekse, o zaman da bizlerin geride Ortaçağ kadar uzağa düşmeyip, diyelim baroklarda bir yere düşeceğimiz söylenemez mi?

Ben, bu akıl yürütmeyle, ama daha çok sezgimle bizim geç baroklarda bir yerlere düştüğümüzü sanıyorum. Osmanlı/Avrupa geç barokunda bir yere... Buna en uygun gelen coğrafya da Viyana Osmanlı/Avrupa ilişkilerinin, bunun bir devamı olarak da Cumhuriyet/Batı ilişkilerinin alışveriş düzeyini belirleyen geç barokun zaman coğrafyası: Avusturya-Viyana.

O zamanın coğrafyasında maskeler takılır, tarih bilinenin dışında görülür: Özgürlük! (kaos)

Benim, dağılmanın romanı olabilecek bizden bir roman için seçtiğim dış uzam, Viyana. (Demek ayaklar hâlâ yere basıyor. Demek, postmodernlik sularında değiliz...) Bir kere burası barokun geç geldiği, uzun sürdüğü için de büsbütün amorf, yani şekilsiz, biçimsiz bir hal aldığı yer. Uçukluk, süslülük, hattâ aldırmazlık zamanı: Veba ve karnaval yanyana, içiçe. Hem de herkese, toplumun her katına yayılmış durumda!

ROMANTİK Bir Viyana Yazı'nı da zaten veba ve karnavalı aynı zamanda yaşayan insana yeni bir geçiş ânının, bu tarihsel kırılma ânının romanı olsun diye yazmış değil miyim?

Karmaşık zamanlar kitabı. Kaygan çağ.

(Bir konuşmamdan: 1993. Yayınlanmamış)

Başka Karşılaşmalar, İş Bankası Kültür Yayınları

Ferit Edgü
(1936]

Kimse (1976) ve *O*'dan (1977) *Yazmak Eylemi* (1980) ve *Sözlü/Yazılı*'ya (2006), Edgü de, edebiyatımızın yazma ve yeniden yazma, yazmanın niçini ve nasılı gibi süreçleri üstünde sıklıkla kalem oynatmış yazarlarındandır. Aşağıdaki "Bir Öykünün Öyküsü" de, denebilirse, okuyanı hem Edgü'nünkilerin hem de başkaca metinlerin arkeolojisine dürten bir yazısıdır.

Bir Öykünün Öyküsü

Öncü Fransız yazarlarının en ilginçlerinden biri, Raymond Roussel'in kitaplarından birinin adı *Comment j'ai écril cerıains de mes livres* (Bazı Kitaplarımı Nasıl Yazdım).

Gerçeküstûcüleri derinden etkileyen, ama günümüzde de pek okunmayan bu yazar, "bazı kitaplarını" nasıl yazdığını anlatırken şaşırtıcı yöntemlerinin ipuçlarını verir. Ne var ki bu yöntemler o yazara özel yöntemlerdir. Başka yazarlarca uygulanmaları pek söz konusu değildir.

Proust'un M*adelein* çöreğini herkes bilir. Peki, Flaubert'e M*adame Bovary*'yi, Tolstoy'a *Arma Karenina*'yı yazdıran hangi düş, hangi imge, hangi rastlantı, hangi koku, hangi ışıktı?

Yazar öylesine bir an yaşar ki yazmayı düşündüğü, ama nasıl yazacağını, nerden başlayacağını açık seçik bilmediği bir öykünün, bir şiirin "çıkış noktası"m karşısında buluverir. Gerisi, kimi zaman çorap söküğü gibi gelir. Kimi zaman, doğum sancıları birkaç dokuz ayı alır.

Karşısında bir model olmadan çalışamayan Giacometti de, modele gereksinme duymadan resmeden Picasso da "bir şeyden" yola çıkıyorlardı. Giacometti, karşısındaki modelden; Picasso, belleğinde yaşayıp duran binlerce modelden.

Sait Faik'e *Alemdağ'da Var Bir Yılan*'daki o olağanüstü öyküleri yazdıran, ölüm döşeğinde de tek görmek istediği kişi olan Panço, kendisini tammış bir dostumun anlattığına göre, sıradan, hiçbir özelliği olmayan, hamhalat bir delikanlıymış.

Tüm bunlarda şaşılacak bir şey yok. Panço'yu, hiçbir zaman, Sait Faik gibi, hiç kimse göremezdi.

Hepimize, bir gün (sabah, öğlen ya da akşam) "bir şeyler" görünür. Kimileri, şair, besteci, ressam ya da yazar, o ânı yakalar. O andan yola çıkarak yapıtını kurar, geliştirir ya da sonuçlandırır. Yazarın, yıllardır kafasında olup da, nasıl yazacağını bilmediği bir öykü (hattâ roman), bir gün, hiç tanımadığı bir kişinin ağzından dökülen birkaç sözcükle çözüme kavuşur. Somutlayamadığı bir düşünce, bir duygu, bir imge, birkaç sözcükle, bir kokuyla, bir renkle, bir mekânla, bir sesle somutlaşıverir. Gözünü kapadığında düşlediğini, gözünü açtığında karşısında bulabilir. Ya da hiçbir şey düşlemeden gözünü açtığında, öyle bir şey görür ki yeniden gözünü kapar ve düşünü sürdürür. Artık yaratma faslı başlamıştır.

Çığlık adlı kitabımın sonunda, *Öykülerin öyküsü* başlığıyla, bazı öykülerle ilgili, kısa bilgiler vermiştim. Bunlardan biri *Sahaf* adlı olanıyla ilgiliydi. Ama bu nottan önce, *Sahaf*'ın yazılış öyküsünü anlatmalıyım.

Okuyanlar bilir, O / *Hakkâri'de Bir* Mevsim adlı romanımın gizemli bir kişisidir Sahaf. Onun da, romanın başkişisi (anlatıcı) gibi adı yoktur. Ama satır aralarında onun Süryanî olduğunu öğrenir okuyucu. Tabii, ben ordayken (1964), Hakkâri'de ne bir sahaf vardı, ne bir kitapçı dükkânı. Doğrusu, Hakkâri'nin ıssız dağlarında, bırakılmış Süryanî köyleri gördüm, ama Allah'ın kulu bir Süryanî ile karşılaşmadım. Bu, kent denemeyecek kentin havasında, çok eskilere ait bir şeyler duyumsamıştım. Ne olduğunu bugün de kolay kolay açıklayamadığım, dağlara, taşlara sinmiş trajik bir yaşamışlık. Buradaki ilkel yaşama koşullarını romanımda verirken, bunların bir "tarihi" olduğunu da vermek istemiş bunu da Süryanî Sahaf imgesiyle gerçekleştirmeye çalışmıştım.

Romanın başkişisi, bu, yaşlı Süryanî'den aldığı, ama bedel ödemediği kitapları, dağ başındaki yalnızlığında okur ve bunları okuyucuyla paylaşır. Karlar eriyip yollar açıldığında kente gelir ve Süryanî'ye olan borcunu ödemek ister. Ama sahaf dükkânı yakılıp yıkılmış, Süryanî Sahaf da kentten

kaçmıştır.

Romanın bu düşsel kişisi (böylece bazılarının gerçek olduğunu itiraf etmiş bulunuyorum) yazma sürecinde diğerlerinden daha fazla bağladı beni kendine. Romandan uygulanan filmde ise, seyirci Süryanî'yi göremedi. Oysa, senaryoda küçük bir rolü vardı. Ne var ki kurgu aşamasında, Onat (senarist) da, ben de, filmde, Süryanî tipinin bir yama olarak kalacağım düşünüp, çıkarılmasına karar verdik. Erden Kıral da, bu görüşü paylaşınca, Süryanî Sahafım yaşamını yalnızca sözcüklerde sürdürdü. Sürdürdü, diyorum, çünkü, O'nun yazılışından altı yıl sonra yeniden ortaya çıktı. Bu kez Stockholm'de.

1980-81 arası olmalı, bir gün, kadim dostum Demir Ûzlü'den bir kart aldım. Stockholm'ün eski kentinden bir sokağın fotoğrafı yer alıyordu kartın bir yüzünde. Demir, o, inci gibi yazısıyla, bu dar sokaklarda sahaf dükkânlarının yer aldığını yazmıştı kartın arka yüzüne.

O güne değin, Stockholm'ü görmemiştim. Doğrusu, merak ettiğim kentlerden biri de değildi. Ama o kart (sanırım, daha çok Demir'in sözcükleri), sanki bir yolculuğa çağırıyordu beni. O akşam, dükkânı yerle bir edilen, kitapları yakılan, ihtiyar Süryanî Sahafı, Stockholm'de, o kartta gördüğüm eski kitapçı dükkânlarından birinde düşledim. Kartı bana gönderen Demir olduğuna göre, onu ziyaret edecek kişi de Demir olmalıydı. Biri düşsel, diğeri gerçek iki kişinin karşılaşmasından oluşan bir öykü...

Öyküyü okudunuz. Ya da, bu satırlardan sonra, merak edip okuyacaksınız. Ne kısa, ne uzun, ister islemez biraz duygusal, içinde gerçek bir insanın (üstelik bir yazar) geçtiği bir öyküdür. Hani, her yazarın, arada bir, "buluşuna" dayanamayıp yazdığı öykülerden biri.

Yukarıda sözünü ettiğim, kitabın sonunda yer alan kısa notla, bu öyküyle ilgili şunları yazmışım:

"*O adlı romanımdaki Süryani Sahafı bu öyküde Stockholm'de dostum Demir Özlü ile karşılaştırdım. Stockholm'e hiç gitmediğim gibi, Süryanî Sahafı da tammış değilim.*"

Gerçek bir kişiden söz ettiğim için, öykünün de gerçekmiş gibi algılanmaması için düştüğüm, her okuyucunun anlayacağını sandığım,

apaçık bir nottu bu.

Ama bir kez daha yanılmışım.

Daha sonraki yıllarda Demirle karşılaştığımda, *“Stockholm’de öykünü okumuş dostlarım, bana, Süryanî’nin dükkânını soruyorlar,”* demişti gülerek.

Demek, romanı okuyup gerçekten de Hakkâri’de Süryanî bir sahafın bulunduğuna inananlar, yıllar sonra onun Stockholm’de, eski kentte bir sahaf dükkânı açtığına, bir akşam, rastlantı bu ya, orta yaşlı, gözlüklü, hafif göbekli, kendisi de sürgünde yaşayan bir Türk yazarının vitrinde bir kitap görüp, kapıyı açıp içeri girdiğini vb., vb... tüm bunları, gerçek ve yaşanılmış sanıyorlardı.

Peki, benim düşmüş olduğum not?

Bunu ya okumamışlar ya da okuyup *inanmamışlardı*. Öykünün inandırıcılığından söz ederek kendime bir pay çıkarmayacak denli okuryazarlık deneyimim var. Ama, Tanrı’ya şükür, bir dostumun gönderdiği, bir “carte-postale”dan yola çıkarak bir öykü kuracak kadar düş gücüm de.

Gene de, yıllar sonra bir nokta kafamı kurcalıyor: Demir’in vitrinde gördüğü (onu içeriye çağıran) kitap gerçekten de Avvakum’un kitabı mıydı?

Peki, ya sahaf?

Adam Öykü, Eylül-Ekim 1999

Sözlü-Yazılı, Dünya Kitapları

Selim İleri
(1949)

İleri de, hayranı olduğu kimi ustalarınkinin (Halit Ziya, Necatigil) yanında kendi eserlerinin yazım süreçlerini de –pek çok modern gibi– kimi zaman o eserin bünyesinde (sözgelimi, *Cemil Şevket Bey)* kimi zamansa, önsöz, söyleşi, ya da bir yazısında ele almış bir yazardır. Yazarın aşağıdaki yazısı ise, en tanımış romanlarından *Her Gece Bodrum*'un (1977) yazımına eşlik eden güncesinden bölümler içermesiyle de, konumuz açısından farklılaşan bir örnek.

Romanı Yazarken

Virginia Woolf'un güncesini ilk okuduğumda dikkat etmemiştim: bu güncede yazar, romanlarını, özellikle *Dalgalar*'la *Oraya, Deniz Fenerine*'yi yazınsal düğümlerinden çözüyor, gizlerinden ayrıştırıyordu. Güncesinin kimi bölümleri romanın, roman sanatının okura dolaylı bir açıklaması gibiydi.

Cesare Pavese'yse *Yaşama Uğraşı*'nda sık sık öyküleme tekniğine eğilir; kişisel sarsıntılarının, özel yaşam dalgalanmalarının yanı sıra, öykülemeye ilişkin görüşlerini de güncesine geçirir... Örnekleri çoğaltabiliriz, batı edebiyatı için. Batı edebiyatı ve geçen yüzyıl sonundaki büyük Rus edebiyatı yazarları, işlerini, uğraşlarını yaşamlarından pek ayırmamışlar; yapıtları üzerine düşünmeyi, gündelik yaşamın bir parçası saymışlar.

Bizim edebiyatımızda da böyle günceler var. Sözgelimi İlhan Berk, bir zamanlar, önce şiir kitaplarını yayımlar, sonra bir dergide, kitaptaki şiirlerin güncesini okura iletirdi. Ne ki, Berk'in güncesi yapay bir ustalığa yaslanır. Şiirler gizlerinden ayrışmaz; şairin gündelik tutumunu, yazınsal kaygılarını, yaşamdan yapıtına yansıyan izlenimlerini bir türlü kavrayamaz. İlhan Berk, sanki kişiliğini, metin dışı kişiliğini yansıtmak amacıyla tutmuştur bu günceleri.

Yapıtın oluşumunu kapsayan bir günce, yapıtın kendisini aşan bir önem taşıyabilir kimileyin. Kuşkusuz böyle bir günce, yapıt ölçüsünde genel nitelikleri içermiyor, içermez; ama yapıta yönelik her şeyi böyle bir günceye yazmanın yazarı, zaman içinde, sıkıdüzene çağırdığı da açık.

Her Gece Bodrum'u yazmaya başlarken Woolf anlayışında bir günce tutmayı, ayrı bir 'sarı defter' açmayı düşünmüyordum. Yapıtla yazar arasındaki çalışma sıkıdüzeninden habersizdim diyebilirim. Romana başlayacak ve birtakım engellerle de karşılaşmadan bitirecektim, aklım sıra. Metnin, bir aşamadan sonra sorunlarıyla, yönsemeleriyle, açılımlarıyla yazara etkiyeceğini, etkiyebileceğim düşünmemiştim. Bu yüzden *Her Gece Bodrum*'un, ilk izlenimlerini kişisel güncemden çıkarmam gerekiyor:

9 Temmuz 1975 – Bodrum'dan döndüm. Yıllar sonra bir yaz gezisi; korkunç. Şaşkınım, beni açıklayacak tek sözcük bu, şaşkınlık. Dolmuşla Galatasaray'dan geçerken caddeyi, yapıları, kalabalığı ilk kez görüyormuşçasına irkildim. Sarsıntılar içindeyim. Bodrum: burası bir kötülük. Yazmalıyım. Ama bir öykü değil, uzun bir roman, binlerce sayfalık. Kısa yazmanın pek büyük bir erdem olmadığı kanısına varıyorum. Kasabanın insanları, beyaz yapılar, ilkay biçimi kıyılardaki lokantalar ve yığınla ayrıntı. Kısadan yazamam ki! Dalgakıranda (o sabah, erken saatte, yapayalnız inmiştim kayalara, korkunç bir şey kalabalığın ortasında yalnız kalmak) denizkestanesi toplayan adamın bir serüveni olmalı. Kuruyorum; kurduklarımı yazabilecek miyim?

Temmuz 1975 – Ummadığım bir hızla gelişiyor, roman. İlk iki bölüm bitti gibi. Adı, Akşamları Bu Saat *olacak. Akşamları bu saati her gün yaşamak, deneylerden, deneyimlerden yararlanamamak... Geçmişle olsa hoş görebilirdim. Ama şimdi, bugün... Neyse, 1968'deıı buyana, üçüncü tekil kişi ağzından hiçbir şey yazmamıştım.* Roman *öyle. Bu da şaşırtıcı.*

Temmuz 1975 — Yazdıklarımı okudum. *Kişiler belirsiz kalıyor,* yerlerine *oturtamıyorum onları. Koşullandığımız bir 'tip' çizimi var Türk romanında, kişiye dönüştürülemeyen. Ben kişileri yazmak* istiyorum. *Gerçek yaşamdaki gibi ve gerçek yaşamı olduğunca, olduğu gibi yazmanın hiç de gerçeklik taşımadığını görüyorum, kuramsal olarak bildiğimi şimdi açıkseçik görüyorum. Dalgakırandaki adamı –yaşanmış gerçeklik– bir ayrıntı olarak bırakacaktım, caydım: kişilerin ayrıntı olarak bırakılmasına olanak yok.*

'Tip'ler belki. Şimdiler bir serüven kuruyorum denizkestanecisine. "Kuşlar mı *Konar"dan bir cümle, daha doğrusu bir niteleme: "Aşkla arkadaşlarım"; romanda geliştireceğim. Notları, ilerde eklemem gereken bağlantıları nereye yazacağımı hâlâ bulamadım. Kâğıt parçalarım hep yitiririm, bir yerlere saklayarak.*

İşte bu son iki cümle, *Her Gece Bodrum* için ayrı bir günce tutmama yol açtı. Böylelikle romanın yazılma güçlüklerini, belleğin zorlanışlarım az çok yenebilecektim. O günceye kişileri tek tek yazdım; kullanmayacağım, metne aktarmayacağım yaşamöyküleri uyduruyordum kişilerime, değiştiriyordum, ilişkilerini gözden geçiriyor, denklemler çıkarıyordum; dediğim gibi, hiçbirini kullanamadım.

Ama bir sıkıdüzenlilik sağlamıştım kendime. Ağustos 1975, romana tek satır kalmazken, iki kalın sarı defteri tıkabasa doldurdu. Sarı defterleri okudukça, yazmak istediğim romanı kendime açıkladığımı ayrımsadım. Woolf'un güncesindeki, romanlara ilişkin bölümler birden belirdi belleğimde. O da, şunu yazmak isliyorum, böyle yapmalıyım, diyor, eski yapıtlarıyla yazmakta olduğunu oranlıyordu. Dahası, *Her Gece Bodrum, Oraya, Deniz Feneri'*neyle *Dalgalarca,* tutsaktı. Tam o sıralar *The Voyage* Ou tun Fransızca çevirisini okumaya çalışıyordum. İngiliz romancısının çalışma düzeninden ayrılmamalıydım. Yalnız ben, güncemde, okura bir şey açıklamak istemiyordum; açıklamayı, açımlamayı düşündüğüm ne varsa, tümü romana yansımalıydı. (Sonunda, kişilerin kullanılmayan yaşamöykülerini bile bir izdüşüm gibi yansıttım romana.) Dolayısıyla güncem, baştan sona, özel diye nitelenebilecek bir bütünlükte gelişti. Güncenin sayfalarını karıştırdıkça, bir romanın yazılış evrelerini iyi kötü görebiliyorum. Günceyi, zamandizinsel olamayacak kimi bölümlere bölerek de okumak olası. Ama okuru ilgilendiren, sanırım, özel güncem değil; ben, kısa alıntılarla, böyle bir grince tutmanın gerekliliklerine değinmek amacındayım.

Roman yazmak, ardı sıra roman üzerine ayrıntılı düşünmeyi getiriyor. O güne dek romanla ilintim, değişken beğendi bir okurun gözlemleri çerçevesinde gelişmişti. İster istemez bu edebiyat dalının özelliklerini, niteliklerini kavramaya uğraştım.

Her Gece Bodrum, bir açıdan alışılmış roman anlayışlarının dışına

düşüyordu. Olaydan çok, durum, izdüşüm ve kişi önemliydi benim için. Roman geleneğimizse olay üzerine temellendiğinden, köklü ağaçlardan yararlanmama olanak yoktu; beni çeken, sürgünlerdi. Bir de batı romanının kimi ürünleri. Ancak, batı romanının gelenekleriyle bizim yaşantımız çoğu yerde koşutluk kuramıyor. Bu, bir yandan da, anlatmak istediğim kişilerin bütün yaşamlarına sızmış bir tehlikeydi.

Öğrendiklerimizle yaşayış biçimimiz arasında uçurumu çağrıştıran ayrılıklar, aykırılıklar var. *Her Gece Bodrum*'un Cem'i, örnekse, diyalektiği kavrayabilmek için Hegel'den yola çıkmış biri; dış dünyanın gerçeklikleri, yersel yaşam, çok geçmeden, bellekte iz bırakacak görüntülerle yakasına yapışıyor. Hegel'in sanata bakışıyla Türk toplumunun (kuşkusuz toplumsal, İktisadî koşulları bize benzeyen öteki topiumların) yaşayışı, bir uyum, özdeşlik, hattâ bağlantı kuramadığından; roman kişisi, yüzeysel bilgileriyle açıkta kalıyor, boşlukta yuvarlanmaya başlıyordu. Şu anlatmaya uğraştığım sorun, gerçekle romanın çok kısa bir bölümü. Gelgeldim, romanın yerliligine ilişkin görüşlerim, böyle bir sorunla belirlendi, diyebilirim.

21 Ağustos 1975 – Romanın neden yürümediğini anladım gibi, ikinci bölümde Cem'in Hegel okumaya kalkışmasını anımsaması bir *ışık tutabilir bana (bu* sorunu, *daha sonraki* bölümlere at). *Yararlanmak istediğim teknikler, yaşanan olayları açıklayabilecek yetkinliğe ulaşamıyor bir türlü. Şöyle demeliyim: Teknikleri edindiğim yapıtlar, bireyselliğin geliştiği toplumlarda daha karmaşık bir psikolojiye* eğilmenin *sonucunda oluşmuş. Ben* Odysseia'dan *ne* ölçüde yararlanabilirim? Diyelim Cem ve *bir kişi daha, batı kültürünü izlemiş, kavramış kişiler; diyelim hoşlanıyorlar mitologyadan falan, ama öbür kişilerle ilintilerinde bu hoşlanma tamamıyla yapay kalacak, gerçeklik açısından tabii. Kabagüceyönelik insan davranışları, herkesin birbirinin katili olması durumu ve bireysel suçsuzluk...* Macbeth'in *psikolojisi değil herhalde!* Ağustos Işığı'nda *Faulkner'ın ele aldığı toplumsal sorunlar, o tekniğin, o anlatımın (roman açısından) bir sonucu değil; teknik ve anlatım, toplumsal somalarla su* yüzüne *çıkmış, oluşturulnıuş. Faulkner'ı anımsatan donuk bir anlatıma yöneldikçe (duygudan törpülüyorum) düzeleceğine yapaylaştı roman (adı ne olacak?),* insan olarak, *her şeyi duygularımızla değerlendirmeye alışmışız.* Romana *sıvanıp, duyguyu gözden ırak tutarak, salt akılcılığa yönelmek hayli zorlama bir tavır. Her saniyeyi bireysel* bilincin *süzgecinden*

geçirerek yaşayan kaç kişi bulabilirim? Benim yanlışım, insanları içinde bulundukları koşullarla anlatmamış olmamda odaklanıyor. Tekniği öğrenip, ona göre insan aramak! Yürümez tabii o roman... İç konuşmaları *başaramadığım açık!*

*27 Aralık 1975 – Altıncı bölümde Cem'in Hegel felsefesiyle, daha doğrusu Hegel’*in *güzelduyu anlayışıyla toplumsal yaşaması arasında bağlantı kuramayışını anlatmıştım. Okudum. Cem, Hegel’in toplu yapıtlarıyla kalıveriyor ortalıkta. İyidir,* kalsın. *Çok önemli bir dönemeç: ya rakı mezesiyle viski içenleri bu beğenişi, iğreti, garip durumlarıyla anlatacağım, ya da gerçekliği gerçekçi yazmamakta arayacağım. Altı bölümde ilk yolu seçtiğime göre, geri dönemem. Yol ayrımına geldim işte. Virginia Woolf a hoşça kal.*

Şubat 1976 – Yazabildiğim yedi bölümü yeniden yazmaya başlıyorum. Kişilerden herhangi birinin *bir davranışını anımsayama*mışsam, *bu, romanı yaşamamış olduğumun kesin kanıtıdır. Kendime kızıyorum.* Romanın *adını* Çok Uzak *koydum. Yaşam’a ve insanlara çok uzak.*

2 Şubat 1976 – Yeteneksizlik sorunu *değil bu. Olay geleneğine oturtulmamış bir roman yazarken, ister istemez, her şeyi ilkmişçesine algılamak zorundayım. Önce üslup* sorunu; *Pavese’den bir görüş: “İnsan kendi üslûbunun ne olduğunun farkındaysa, onu bilinçli olarak kullanamaz. Her zaman önceden var olan bir* üslûbu, *farkında olmadan onu yeni bir kalıba dökerek kullanır. İnsan ancak eskiyip belirlendikten sonra, gözden geçirip yorumlayabildiği, nasıl ortaya çıktığını açıklayabildiği zaman* üslûbunun ne *olduğunu anlar.” Ben, henüz yorumlamak Şöyle dursun, eskitemedim bile* üslûbu. *Birçok kez aynı cümleleri, aynı paragrafları yazmama karşın.*

4 Şubat 1976 – Woolf sonuçları anlatıyor yalnızca. Roman, onun için yalnızca sonuçların yorumlanması. Sonuçları hazırlayan toplumsal nedenlerden habersiz kalmayı yeğliyor. Bu yüzden yaşamın değişebilirliğini somutça vurgulayacak tutamakları gereksinmiyor. Yapayalnız. Bir roman anlayışı olarak hiçbir zaman erişemeyeceğim çok yetkin ürünler vermiş ya, ben, insan nasıl ve neden Lily (geçkin kız) olur, onu *anlatmak istiyorum. Han Lilyyi, hem de Lily olma durumunu. Sonuçlarsa baştan belli. Lily’nin sonuçları İngilizler için ilginç olabilir. Bizde evde* kalmış *kız dedin mi, herkes birçok şey anlatabilir: kaba gülmece. Emine gelişiyor...*

5 Şubat 1976 – Bodrum bir atmosfer benim için. Emine ancak böyle bir atmosferde vurgulanabilir. Bodrum: cinsellik: yalnızlık: yalnız olmak – Emine *kurşunları yazdırıyor işte!*

19 Şubat 1976 – Emine'nin geliştiği–meliştiği yok. Oraya, Deniz Fenerine *çokça etkilemiş beni, hepsi bu. Lily,* Oraya, Deniz Fenerine'de *çok ayrı* şeyleri simgeliyor. Kadının, sanatçı olup *olamayacağı, sanatçılıkla özgürlüğün özdeşliği gibisinden sorunları simgeliyor ki, benim için* aşırı *entelektüel kaçar böyle bir konuya girmek. Emine tek–başınalığıyla var, yani cinsel yalnızlığı ve evde kalmış olmanın bu toplumdaki aşağılık acımasızlığını anlatmak istiyorum. Lily'yle hiçbir bağlantısı yok Emine'nin. Teknik yanlışlardan biri de, romanın kişilerini başka yapıtlarda da arayışım.* Ağustosta Işık'tım Miss Bürden *bile Emine'ye yön veremez. Çünkü... Emine, Türkiye'de, Bodnım'da, o her şeyin özgürmüşçesine yaşandığı cehennemde; ekonomik bağımsızlığına karşın tutsak,* özgürlüğü *bilmiyor, tutsaklık koşullarında, çünkü toplumun ta orta yerinde, toplum kurallarına uyarak, baş eğerek yaşamaya zorunlu... Onu anlatmanın da yeni bir dili olmalı.*

Yalın bir Hegel/Türk toplumu uyuşmazlığı, belirlemeye çalıştığım gibi, giderek, romanın dokusuna sızdı. Kişilerin konumlan, durumların oluşturulması, karşıtlıkların seçimi başları sona değişti.

Şaşılacak bir şey ama, değişiklik, üslûptaki kaygılarımı ortadan kaldırdı. Kişileri ve durumları yerli yerinde kullandığıma yürekten inanınca, anlatım tekniğimi romanımıza hayli yabancı örneklerden edinmiş olmam, korkutuculuktan uzaklaştı. Gerçekliğin yansıtılmasını üslûpta aramıyordum. Gerçeklik, kişilerin, durumların, ilişkilerin yansıtılmasıyla belirecekti.

8 Ocak 1976 – Şiirde, kısa öyküde kişilerin, durumların önemi arkadan geliyor belki. Hele şiirde... Ses, sözcük, tını, imge... Ama roman için durum ve *olay, başı çeken iki öğe. (Kişisiz roman düşünemiyorum.* Yönelişlerde *bile kişi var.) Ben olayı silikleştirip durumu öne çıkardım. Kendimce bir üslûp yakaladım. Bu* üslûp *değişse de, değişmese de yapaylıktan sıyrılamayacağım. Yapaylık, üslûpla değil* çünkü. *Üstelik bu üslûp, atmosfer çizimi* için *çok geçerli. Şiirden yararlanmaya çabalıyorum ve atmosfer çiziminde imgenin yer* i *büyük (Conrad'ı anımsa). Ama kişilerin konumunda yanılgıya* düştüm. *Üslûp değil, kişilerim yaşamıyor.*

9 *Ocak 1976 – Atmosfer çizen romancılara örnek olarak Joseph Coıırad'ı* gösterebiliriz. *Conrad'ın romanlarında olay örgüsü bütün zenginliğine karşın, atmosfer* çiziminin ve *kişi psikolojisinin önüne geçmez– Bu, üslûp* tutkusunun bir sonucudur, *diyebiliriz.* Yazar, *kişilerinin* serüvenlerini *anlatırken Henry James ölçüsünde psikolojik uzantılara yönelir;* serüven, *bir bakıma, dramatik çatının en art öğesidir.*

27 *Eylül 1976 – Roman kesinlikle bitti. Temize çekerken bir iki cümleyi ya değiştiririm, ya değiştirmem. Adı belli değil hâlâ.* Ölümlü Yaz *olabilir* mi? Ne yazdım *ben? Bodrum: bir kasaba, bir tatil, dokuz kişi, altı kişinin ayrıntısı, iki kadının (Emine'yle Betigül)* zümreleri *dolayısıyla oluşturucu koşullan aşan karşıtlıktan, vb. Nasıl yazdım? Ancak bitirirken kavrıyorum;* neyi yazmış *olmam pek o kadar önemli değilmiş. Nasıl yazdığımı* önemsemişim yine. *Ayrıntılar, kişilerin sergilenmesi, ayraçlar, vb: tümü yaşamı yansıtsın istedim. Roman, günümüzde, yaşamı yansıttığı ölçüde geçerli, bence.*

Her Gece Bodnun biterken üslûba geri döndüm. Yaşamı yansıtabilmek için tek araç, üslûptu sanki. Bu, romanın artık bitmiş olmasından doğuyordu. Kişileri, durumları hayli bütünlemiştim; çatı kurulmuştu. Üslûp aracılığıyla romanın güzelduyusal açıdan bütünlenmesini sağlayabilirdim. Üslûp benim için özel bir açılımdı artık; neyin bu romandan taştığım, ancak üslûpla denetleyebildim. Son yazılışta üslûp, denetçiliğin öte sinde, *Her Gece Bodrum'un* belirleyicisi oldu. Kişiler ve durumlarsa onunla belirlendi. Bunun bilincine belki, romanı ortaladığımda varmıştım:

21 *Şubat 1976* – Madame Bovary'detı bir cümle: "Kadın eskiden *neşeli, içten, sevgi doluydu, yaşlandıkça (açıkta kalan şarabın sirkeleşip* ekşimesi *gibi) huysuz, geçimsiz, sinirli biri olup* çıkmıştı." *Charles'ın anasının tanımlanması bellekte iz bırakmış.* Emine için *yedinci bölümde ilk tanımlama: "Bir zamanlar neşeli, sevecenlik dolu bir insanken (bir* mevsimlik *çiçekler gibi, sözgelimi ateşçiçeği gibi)* huysuz, *içine dönük, hırçın biri olup çıkmıştı." Şaşılacak bir benzerlik değil, belleğin kesin hırsızlığı. Üslûp yavaş yavaş kimliğini kazanacak. Bu yedi bölümü yeni baştan yazıyorum. Flaubert'in cümlesinden etkilenmiş olmamla ilintili bir sorun yok. Yeni baştan yazacağım, çünkü, ilk altı bölümde Emine'yi belirleyen (izdüşümünü) şu cümle değildi, o olacak ama. Bellek, değerli bir*

cümleye kapılmış.

Romandan ayrı bir güncenin tutuluşu, biçim açısından da olanaklar sağlıyor yapıta. Özellikle beş on sayfası yazılmış bir roman taslağı, biçime çok yönsemeli eğiliyor. Tabiî bu, biçim kaygısı gütmüş romanlar için söz konusu. Örnekse Yusuf Atılgan'ın Anayurt Oteli'nde biçim, baştan sona doğru bir yalınlık kazanır. Başlangıçta durumlar karmaşık verildiğinden, biçim de karmaşık gibidir. Ağır ağır çözülür düğüm; biçim de, bu çözülüşle özdeşlik kurar. Ben, daha başka bir anlayışa yaslanıyordum. Biçim baştan sona bir bütünlük taşımalıydı; taşıyacaktı, taşısın istiyordum. Çünkü romanın içeriği, durumları baştan sona bir 'bütün' olarak ele alıyordu. Değişme ve değiştirme pek sözkonusu edilemezdi. Bu, romanın bir aşamadan sonra, birdenbire başkalaşmasına yol açtı. Nitekim on üçüncü ve on dördüncü bölümler günceye şöyle yansıdı:

17 Ağustos 1976 – Bodrum: yeniden hurdayım. Burası, şu gördüğüm kasaba şimdi. Romana *ne*yi yansımış *bu kasabanın? Korkular, korkunç acılar*; *nedenleri yok; ama şurda, şu kahve köşesinde iki yıl hiç değişmemiş oluşumun bilincine varıyorsam, işte* korkunç acının gözü *önünde*, işte yalnız *bu... Peki Cem, peki Murat, peki Tarık, hatta Kerem* ve *Emine: değişmeyecek mi onlar? Ahmet* için *birkaç çizgi, zikzak yetebilir;* insani *acıyla yüklenmiş. Değişmenin gerekliliğine bunca inanıyorsam, onların da kendilerini sorguya çekmeleri gerekir. Son bölüm, baştan sona,* iç *konuşma olacak. Tarık ve Murat arınırken, Cem kuntlaşacak. Sarmal bir aşama. îç konuşmalarla verebilirim sakladıktan, maskelerle örttükleri insan yüzlerini. O bölüm, biçim açısından, tıpkı Cem'le Betigül'ün ilişkilerini anlattığım bulanık ifade gibi, romanın genel* akışına *ters düşecek. Çünkü değişim ve değiştirim!*

Günce, biçimin yazardan okura aktarılması için bir ön–çalışma oluyor kimileyin. Biçime ilişkin düşüncelerin yazarak açımlanması, gerçekten yol gösterici.

Edebiyatımızda biçim kaygısı, önceleri yok sayıldığından, sonra da gereksiz karşılandığı için, öz'ün içermediği bir iğretilik ortada kalmıştır hep. Gelgeldim biçim, çoğu kez, romanın dirimsellik kazanmasını sağlayan ana öğelerden biri. Anlatılanla anlatım arasında bilinçli bir bağ kurabilmek amacıyla sürekli biçime eğildim.

*20 Eylül 1976 – Son temize çekişte asla unutma: her bölüm, kendi içinde bir bütünlük taşıyor. İlk bölümler, romanın başı, Cem'in gözünden verildi. Üçüncü bölümde öbür kişilere geçiliyor. Cem yine önde ama. Can düşündükçe, düşünceye–içsel de olsa– çağırdıkça anımsadı Murat; yani Cem'*in *düşünceleri belirlesin onun anımsadıklarını. Biçim karmaşık ve Cem'iıı algılayışlarıyla uyum sağlamış. Sonra Emine ve yalınlık, olay akışında hız, durumlarda türlülük; biçimse, iç konuşmaların azalmasına dayanacak. Öyle yazdın. Bunun başlıca nedeni, Emine'nin kişisel sorgudan uzak yaşamış olması, yani o da, Murat ve benzerleri gibi kendine* sora *sormamış biri. Ama olayların akışındaki hız, Emine'ye* sayısı? soru *sordurdu. iki buçuk günde bütün bir yaşamı kurcaladı. (Bunları hep* üçüncü *tekil kişi ağzından sordur ve kurcala.)* Emine *romandan çıkarken iç konuşmaya yönelebilir,* çünkü Bodrum deneyimi, *ilk kez* niçinleri *sordurdu ona. Bundan böyle iç gerçekliklere eğilecek, ama* sen, bunu yansıtmayacak, *sadece sezdireceksin.*

8 Ekim 1976 – Ayraçları açıp kapıyorum; niye? Ayraçlar, bir dizi durumun açıklanmasında vurgulayıcı biçim, örnek alıntı: "Gerilim artıyordu. Cem'in gözüne çapak kaçmıştı, kınkanatlılardan bir yaz böceği falan değil. Yine de kavga ettiler Murat'la, Tank hiçbir şeyi düzeltemedi (gözlerinden eskisi gibi iyilik okunmuyordu han)."

Güncenin bu parçalarından şunları çıkardım:

İç konuşmaları, yer yer bilinç akışını, biçim açısından, bir bezek olsun diye kullanamazdım. Güncedeki düşünce dizgesi engelledi beni. Çoğu romanda gereksiz yere kullanıldığından yanılgılı iç konuşma anlayışına kapılmamak için, yazdıklarımı temellendirmeyi gereksindim. Kişilerim içe dönük, saplantılı, ruhsal dengesizliklerle yüklü kişilerdi. Zaman zaman çıldırının eşiğine dek varıyorlardı. Yalın görünen yaşamları alabildiğine karmaşıktı. İç konuşmayı, çıldırının belirmediği, ama iç çatışmanın yoğunlaştığı durumlarda kullandım. Bilinç akışıyla, olağan akışın, akılla sınırlandırılmış doğal düşünüşün sona erdiği durumlarda anlatım olanağı sağladı bana.

Ayraçlara gelince; bu da çok önemliydi *Her Gece Bodrum'un* biçimsel yapısında. Sürekli ayraç kullanıyordum; ama niye? 8 Ekim 1976'ya geçirdiğim alıntıyı irdelemeye çalışacağım, soruyu yanıtlamak ereğiyle. Alıntının öncesinde, Cem'in çıldırıya yaklaşmış, belirsizliklere boğulmuş

bir iç sayıklaması var (romanda). Çevresindeki insanları, özellikle en yakınlarını birer düşman gibi görüyor artık. Oysa Tarık'a ilişkin ilk izlenimlerinde, Tarık'ın gözlerindeki anlamı iyilikle açıklıyordu Cem. Bir ayraç, onun değişen duygulanımlarım ve düşüncesini vurgulayabilecek bir ayrıntıyı daha belirgin biçimde ve kısaltımla verebilirdi, sanımca...

Dikkate dayalı, baştan sona bütünlük kaygısıyla donanmış bir romanın bir kez yazılmakla bitmeyeceğini sanıyorum. İkinci, üçüncü kez yazmanın bu anlayışa yaslanmış bir romana katabileceği yarar, sayılamayacak denli çok. Ayrıca günce tutmanın gerekliliği de çok açık. Roman, üzerinde çalıştıkça (yazdıkça) oluşuyor belki, ama içerik–biçim sorunlarım kâğıtta, yazı makinası başında çözümlemektense, ayrı bir çalışma yapmak daha akılcı bir davranış. Ayrı bir çalışma da, 'sarı defter'e yönelik. Yayımlamayı düşünmediğimiz bir sarı defler her türlü yanılgıyı, saçmalığı, yazın dışı olmayı içerebilir. Öte yandan oradaki özgürlük, romanın sağlamlık kazanmasına denk bir ortamın simgesi gibidir.

Roman güncesi geleneği bizim edebiyatımızda yeni yeni beliriyor. Attilâ İlhan, Malraux'nun *Kanton'da Isyanı*'na bir çeviri güncesi eklemiştir. Bu güncede çevirinin oluşum ve bütünleniş evrelerini kavrarız. Attilâ İlhan'ın çeviri romana bile günce tutması hayli ilginçtir.

Mehmet Şeyda'ysa "Romancı Günlüğü"nü yayımlıyor dergilerde. Şeyda'nın yazdıkları romanla, roman sanatıyla, üzerinde çalıştığı kendi romanlarıyla ilintisiz izlenimleri içeriyor. Yaşamdan izlediklerini geçiriyor defterine çokluk yazar, yazdıklarının başlığı "Romancı Günlüğü", o kadar.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Yaz Yağmuru" öyküsündeki Sabri, "On yedinci asra ait bir roman hayalini gevişleyip durur", İstanbul'a, kitaplıklara iner, defterine not alır. Tanpınar'ın roman güncesi tuttuğunu düşünebiliriz; en azından bunun gerekliliğini duyumsamıştır. *Mahur Beste*'de yazar, romanının kişisine mektup yazmaktan kendini alamaz.

Eleştirinin, bir türlü 'metin eleştirisi', 'çözümleyici eleştiri' olamadığı edebiyatımızda, roman güncesi, yalnız sıkıdüzene çağırmaz yazan, eleştirel olma savındaki yaklaşımlarla savaşmasını da sağlayabilir. Romana dışları, metinden uzak biçimde yaklaşanların yazın dışı karşı koyuşlarına, yazılış evresi sona ermiş bir roman için yazarın vereceği yanıtlar, çoğu kez unutkanlığın kurbanı olmak durumundadır. Günce, unutkanlığa karşı bir

silâh, hem de öldürücülüğü yüzde yüz bir silâh.

Şu ya da bu zorunluluklar nedeniyle roman güncesi, demiyorum; ama, roman güncesinin dolaylı bir sonucu da kendimize, yazdığımıza, okurlara hesap vermeyi kapsıyor. Güzel bir gereklilik. Roman alanında, özel nitelikteki bir günce, birden nesnel anlamlar kazanabilir...

(Ocak 1977)

Düşünce ve Duyarlık, Adam Yayınları

Orhan Pamuk
(1952)

Pamuk da, eserlerini nasıl yazdığını, modernden modern sonrasına uzanan bir yazar kimliğiyle, hem romanlarının içinde hem de sonrasında didikleyen bir edebiyatçı. Bu doğrultuda, yazarın aşağıdaki yazısı ise; *Manzaradan Parçalama* da alınan ve son romanı *Masumiyet Müzesi*'nin oluşumuna eğilen bir yazısıdır.

Masumiyet Müzesi'nin
İlham Kaynakları Arasında Bir Gezinti

Paris Review dergisiyle yaptığı ünlü röportajında, Hemingway kendisini etkileyen edebiyatçıların kimler olduğunu, en çok kimlerden bir şeyler öğrendiğini bir listeyle sıralar. Yirmi üç yaşındayken resmi bırakıp yazar olmaya karar verdiğim günlerde, Hemingway'in listesini okurken Flaubert, Stendhal, Tolstoy ve Dostoyevski gibi yazarlar arasında Bach ve Mozart gibi müzisyenlerin, Brueghel ve Cezanne gibi ressamların adlarını görmek beni büyülemişti, ileride bir gün ben de aynı şeyi yapacaktım.

Otuz beş yıl sonra, *Masumiyet* Müzesi'ni yazıp bitirince, o günün geldiğini anladım. Çünkü yazdığım bütün kitaplar içinde en çok bu roman, bana şu türden soruların sorulmasına yol açtı: "Bu fikir aklınıza ilk ne zaman geldi?", "Romanınızın ilham kaynakları nelerdir, bunları nasıl düşündünüz?", vs.

Masumiyet Müzesi yalnızca bir roman değil, aynı zamanda İstanbul'da yıllardır kurmaya çalıştığım bir müze olduğu için de bu sorular bu kadar çok soruluyor. İşte hayattan, edebiyattan ve sanattan yapılmış bir etkiler listesi:

1. 1982 yılında bir aile toplantısında, Şehzade Ali Vâsıb Efendi ile tanıştım. Padişah V. Murat'ın küçük torunu olan şehzadenin, saltanat sürseydi ve Osmanlı hanedanı Tûr–ki–ye'de ve iktidarda olsaydı, o yıllarda tahtta

olması gerekiyordu. Ama Türkiye'ye dönmeye ancak yeni izin alabilmiş olan bu seksenlik yaşlı adamın derdi, ne taht ne de siyasi iktidardı. Yabancı bir pasaportla girebildiği Türkiye'de sürekli kalabilmek istiyordu yalnızca. İskenderiye'de yaşıyor, yazlarını Portekiz'de, Avrupa'nın ve Ortadoğu'nun tahtını ve iktidarını kaybetmiş emekli kral ve prensleriyle ahbaplık edip vakit öldürerek geçiriyordu. (Bana İran Şahı Rıza Pehlevi'nin ilk karısı Feride'den neden ayrıldığını anlatmıştı.) Ölümünden sonra oğlu Osman Osmanoğlu tarafından düzenlenip *Bir Şehzadenin Hatıratı*, *Vatan* ve *Menfâda Gördüklerim ve İşittiklerim* adıyla 2004'te yayınlanan hatıralarından da anlaşılabileceği gibi, şehzadenin hayatta sürekli derdi parasızlık olmuştu. Geçinebilmek için uzun yıllar İskenderiye'deki Antoniadis Saray ve Müzesi'nin önce bilet kontrolörlüğünü, sonra da müdürlüğünü yapmıştı. "Sarayın idaresi, temizliği ve eşyalarının muhafazasına memur idim," diye yazar hatıralarında. "Gümüşler, kristaller, mobilyalar vesaire uhdemde idi." Aile sofrasında meraklı sorularım üzerine, Şehzade Kral Faruk'un kleptoman olduğunu da anlatmıştı: Kral müzeyi ziyaretinde, çok beğendiği antik bir tabağı kimseye sormadan camekânı açıp yanına alarak saraya götürmüştü. Başka sorularım üzerine Şehzade, Osmanlı Devleti yıkılıp hanedan İstanbul'u terk etmeden önce Ihlamur Kasrı'nda yaşadığını, Galatasaray Lisesi'nden sonra –Atatürk'ün de gittiği– Harbiye'deki Harp Okulu'na devam ettiğini anlatmıştı. (Bütün bu yerlerde, ondan kırk-elli yıl sonra, ben çocukluğumu geçirmeye başlayacaktım.) Şehzade, elli yıllık bir sürgünden sonra Türkiye'ye temelli geri dönme ve para kazanma dertlerine çözüm olacak bir iş aradığını, ama ne yazık ki kimseden yardım görmediğini şikâyetle anlattığı için, aile sofrasındakilerden biri, şehzadenin çocukluğunda çok vakit geçirdiği Ihlamur Kasrı'nda müze rehberi olarak belki iş bulabileceğini söyledi. Hem bir müzeye çevrilmiş Ihlamur Kasrı'ndaki hayatı hem de müze-saray yöneticiliğini çok iyi bildiği için, bu iş onun dertlerine mükemmel bir çözüm olmaz mıydı?

Bu öneriyle birlikte, Şehzade dahil sofrada oturan hepimiz bir an Ali Vâsıb Efendi'nin çocukluğunda dinlendiği, ders çalıştığı odaları ziyaretçilere nasıl gezdirebileceğini, hiçbir mizah duygusuna kapılmadan, ciddiyetle hayal ettik. Daha sonra bu hayalleri kendi başıma geliştirdiğimi de hatırlıyorum: 'İşte, efendim," diyecekti Şehzade, her zamanki aşırı nazik üslubuyla,

“burası yetmiş yıl önce benim yaverimle birlikte oturup matematik çalıştığımız odadır!” ve rehberlik ettiği eli biletli müze kalabalığından ayrılacak, müze ziyaretçisinin basabileceği yer ile sergilenen eşyalar arasındaki kadife kordonlu sınır çizgisini geçerek çocukluk ve gençliğinde oturduğu masaya oturacak, o zaman aynı kalemler, cetvel, silgi ve kitaplarla nasıl çalışıyorsa taklit edecek ve oturduğu yerden müzeseverlere “İşte burada böyle matematik çalışırdım, efendim,” diye seslenecekti. İnsanın rehberi olduğu bir müzenin aynı zamanda bir eşyası olmasının zevklerini ya da insanın yaşamış olduğu bir hayatı yıllar sonra, bütün eşyalarıyla, bir müzede başkalarına anlatmasının heyecanını ilk böyle hissettim.

2. Krallardan ve saraylardan söz etmeye devam edelim: Vladimir Nabokov’un ünlü romanı *Solgun Ateş*, adını, yazarının da bir yerde belirttiği gibi, Shakespeare’in *Atinalı Timon*’undaki iki mısradan alır:

> Ay berbat bir hırsızdır
> Solgun ateşini güneşten çalan[104]

Bu mısralar, kaynağını ve ilhamım başka bir yerden alan yaratıcı yazarın durumunu anlatan bir benzetmedir de... Nabokov’un romanı iki parçalıdır. Başta Robert Frost benzeri bir şairin, John Shade’ın hayal ve dünya hakkında uzun bir şiirini okuruz. Romanın asıl gövdesi, kafadan biraz çatlak olduğunu okudukça anladığımız bir komşunun bu şiiri yayınlarken mısra mısra tuttuğu notlardan, yaptığı tuhaf yorumlardan oluşur. Kinbote adlı tuhaf komşu, kimi yerde bir kelimeden, kimi yerde bir mısradan, ortak bir hatıradan yola çıkarak aslında krallar, saraylar, darbeler ve cinayetlerden oluşan kendi hayatını anlatmaya başlamıştır. Bir şiire mısra mısra yazılmış notlardan oluşan bir roman gibi, eşya eşya bir müzeye yazılmış notlar şeklinde bir roman yazabileceğim aklıma böyle gelmiş olmalı. Romanım, ilk yıllarda notlandırılmış bir müze kataloğu şeklindeydi. Tıpkı notlandırılmış bir müze kataloğunda olduğu gibi, önce bir eşyayı, mesela bir küpeyi ya da ünlü Jenny Colon marka bir çantayı bir müzegezere tanıtır gibi okura tanıtıyor, sonra bu eşyanın kahramanımızda uyandırdığı hatıralara geçiyordum. Romanı yıllarca böyle yazdıktan sonra, aşk hikâyesinin fırtınası güçle esti; notları, hatıraları ve müzedeki eşyaları bir düzene koyma telaşımı üfürdü ve her şeyi önüne katıp sürüklemeye başladı. Romanımı aşk hikâyesi için okuyan okurlara göz kırparak ekleyeyim: Aşkın

beklenmedik gücünün henüz farkında değilmişim!

3. Aşkın gücünü başta fark etmemek, Rus edebiyatının kalbinde yatan Puşkin'in şiir romanı *Yevgeni Onegin*'in aynı adlı baş erkek kahramanı için de kahredici bir sorundur. Balolardan, zengin evlerinden, sosyete eğlencelerinden bıkmış olan kahramanımız, aşk kapısını çaldığı zaman önce aldırış etmeyecek, hatta kendisine âşık olan Tatyana'yı küçümseyecektir. Ama sonra... Fakat ben Puşkin'in baştan aşağı edebi göndermelerle dolu bu roman şiirinden aşk yüzünden değil, Nabokov bütün bu göndermeleri mısra mısra açıklayan notlandırılmış bir çevirisini hazırladığı için söz edecektim. *Solgun Ateş*'in arkasında, elbette Nabokov'un Puşkin çevirisine ayrıntılı, yorumlu notlar yazmaya yıllarını vermiş olması yatar. Ben bu notların kalın cildini gelişigüzel bir yerinden açıp okumayı, şiirin kendisini okumaktan daha çok severim.

4. Romanda, bir konudan bahsederken, fark ettirmeden bir başkasına geçme, önemli ayrıntıyla önemsiz ayrıntı farkını ortadan kaldırma, kenarda köşede kalmış ayrıntılardan çok önemli şeylermiş gibi söz etme sanatına fark ettirmeden gelmiş olduk. Sterne, Flaubert, Nabokov, Alain Robbe-Grillet'nin yanı sıra George Perec de özellikle arada bir karıştırmaktan çok zevk aldığım romanı *Yaşam Kullanım Kılavuzu*'nda, bence konu dışına çıkma ve konunun hemen kenarındaki eşyaları görme sanatının, yeni sorular sormak isteyen ciddi romanın asıl konusu olduğunu hissettirir. Perec'in liste yapma zevki, Balzac tarzı romanın eşya dökümlerinden sonra, eşyaların, hayatımızın, daha önemlisi manevi dünyamızın merkezinde olduğunu bize şiirsellik içerisinde duyurur. İncelmiş Marksist kuramın bize "yabancılaştığımızı" hatırlattığı eşyalarla, hayatımız boyunca tek tek ne kadar yoğun, kişisel ve duygusal ilişkiler kurduğumuzu hatırlamamız için, romanımın kahramanı Kemal gibi âşık olmamız mı gerekir?

5. Eşyalarla şiirsel ilişki: Hollandalı ressamların natürmortlarını, hayatın geçiciliğini kurukafalarla, saatlerle, eriyen mumlarla şiirselleştirerek ve sembol haline gelmiş eşyalarla hissettiren vanitas tarzı resimleri, 18. yüzyıl Fransız ressamlarının en parlağı Chardin'i, Cezanne'ın "natürmort" resimlerini, Balthus, Duchamp ve otel adlarının gizli şiirini ortaya çıkarmayı bilen Joseph Cornell'i çok severim.

6. "Orhan Bey, bırakın bunları, siz de kitabınızın kahramanı gibi âşık olup

sevdiğinizin eşyalarını biriktirdiniz mi?” diyen okurlara, kitabımın hayattan ne kadar çok beslendiğini göstermek istiyorum: Teyzemlerin bir ’56 Chevrolet’si vardı, şoförünün adı da Çetin'di; Harbiye’de, askeriyenin girişindeki Atatürk heykelinin tam karşısında, yani tam Satsat’ın olduğu yerde, babamın Aygaz'ın genel müdürlüğünü yaptığı yıllarda yazıhanesi vardı; yılbaşı akşamları babaannem, bütün çocuklarını, gelin ve damatlarını Pamuk Apartmanında vereceği yemekte toplayıp biz torunları için tombala oynatır, kazananların hediyelerini de aylar önce seçer, hazırlardı. 1950-70 arasında İstanbul'da pek çok evde ve dükkânda bir kanarya kafesi ya da akvaryum vardı, ama televizyon yayınının başlaması ve yaygınlaşmasıyla bunlar ortadan kalkmış, dahası bu yeni durum bize bu hayvanlarla ilişkimizin gözlerimizi oyalama isteğinden daha derin olmadığını öğretmişti; 1983 yılında, evlendiğim ve biraz paraya ihtiyaç duyduğum günlerde, ilk romanım *Cevdet Bey* ve *Oğulları*’nı beğenen bir film yönetmenimizin teşvikiyle bir senaryo yazmaya başladım, ama film çekilemeden yarıda kaldı; bu dönemde rejisör arkadaşım beni Beyoğlu’ndaki sinemacı barlarına götürür, artist kızların gürültüsünde işittiğim dedikoduların gücünden ve içtiğim iki bardak biradan hemen sarhoş olduğumu görünce bana güler, sevgiyle alay ederdi; mimarlık okumayı ve resim yapmayı bıraktığım 1974’ten 1995'e kadar günde ortalama otuz sigara içtim ve 1995’te sigarayı ilk defa bıraktım. Batılıların “Türk gibi sigara içiyor” sözünün benim için anlamı, fazla tütün tüketmek ya da duman altı olmak değil, sigara paketini açmaktan, sigarayı yeni tanıştığımız, hiç tanışmadığımız birine bir dostluk ve barış hareketi olarak paketiyle uzatmaya, yakmadan önce sigarayı parmakların arasında yuvarlayıp içilecek kıvama getirmekten, parmaklar arasında tutmanın ve dumanını üflemenin yüzlerce özel yoluna varan toplumsal jestler ve onların bireysel yorumları (ve bu yorumları da bilmek, tanımak) demektir. Bir benzerini *Sessiz Ev*’de anlattığım Marmara kıyısındaki küçük bir kasaba ve tatil köyünde, 1960’ların sonunda açık hava sinemasına gider, yandaki ahırdan yoğun bir tezek kokusuyla ineklerin böğürtüsü gelirken, Türk filmleri seyrederdik. 1970’lerin başında Beşiktaş’taki ünlü Kamburun Bahçesi’nde, üniversite arkadaşlarım ve çekirdek çıtlatan binlerce kişiyle birlikte film seyrettiğimizi de çok iyi hatırlıyorum. 1960’ların başında, annem ehliyet almaya karar verince, aldığı derslere, sıcak yaz günlerinde evde canı sıkılan benle ağabeyimi de götürür; araba titreye titreye stop

ederken, arkada oturan ağabeyimle ben ya gülüşür ya da korkardık. On yıl sonra, on sekiz yaşında, ben de ehliyet almaya karar verip direksiyon sınavında sayısız kere kalınca, annemin sıkıntılarını ancak anlayabildim. Romanımda anlattığım zenginlerin bir kısmını babamın, amcamların arkadaşlarından, bir kısmını kuzenlerim ve onların arkadaşlarından, bir kısmını da kendi lise arkadaşlarımdan ilhamla yazdım. Kitabımdaki “lüks” lokantaların, Boğaz meyhanelerinin, İstanbul sokaklarının, pek çok dükkânın da kendi özel deneyimlerimden ne kadar beslendiğini anlatmak, kitaplarımın İstanbul’dan ne kadar beslendiğini anlatmaya çalışmak gibi bitmez tükenmez bir iş olacak. Oysa ben bu yazıyı, on yıl düşlediğim, altı yılımı verdiğim bir kitabı yazarken yaşadığım hoş şeyleri hatırlama zevkiyle de yazıyorum.

7. 1996 ile 2000 yılları arasında, sabahları kızımı okuluna götürürdüm. Onu Tophane’nin arkalarındaki (Keskinlerin evinden 300 metre uzakta) okulun kapısına bıraktıktan sonra, Beyoğlu Çukurcuma, Firuzağa ve Cihangir’in arka sokaklarında, o gün yazacağım şeyleri (*Benim Adım Kırmızı*, *Kar)* düşüne düşüne yürüyerek yazıhaneme giderdim. Sabahın serinliğinde, dükkânlar daha yeni yeni açılır, fırınlardan ekmek ve simit kokuları gelir, hızlı hızlı yürüyen öğrenciler okullarına yetişirken, bu sokaklarda yürümekten çok zevk alırdım. Önümde güzel bir gün, yazılacak bir-iki roman sayfası olduğu için belki... O sokaklarda çocukluğumdan, ilk gençlik yıllarımdan kalma pek çok şeyin tam eskiyip çürümeden ve tam da cilalanıp yapay bir parlaklığa kavuşmadan yaşadığını gördüğüm için de... Sokakların ve insanların bu zaman dışı havasını hiç kaybetmeyeceğini düşünürdüm bazan. O sokaklarda gördüğüm şeyler, mesela fırıncı vitrinindeki taze ekmek ve simitler, eczanenin vitrininde gördüğüm insanın iç organlarını gösteren yıllanmış bir ağrı kesici posteri ya da turşucu dükkânının vitrinine özenle dizilmiş iri kavanozlar içerisinde gördüğüm çeşit çeşit turşunun renkleri, bende yoğun bir görme, seyretme zevki uyandırır; bu görüntülere sahip olmak, onları bir çerçeve içerisine koyup seyrelmek, onları hiç kaybetmeyeceğimden emin olmak isterdim. Çukurcuma sokaklarındaki alçakgönüllü bitpazarı, eski masalardan küllüklere, çatal-bıçaktan çocukluğumun yerli malı oyuncaklarına kadar pek çok ıvır zıvırı satan dükkânlar, eski dergi, kitap, harita ve fotoğraf satan yerler de bende gördüklerimi bir çerçeve içine koyup bu eşyaları sonsuza kadar saklama

isteğini körüklüyordu. Bu dükkânlardan küçük eşyalar almayı, onlarla bir ev-müze yapmayı bu sıralarda düşündüm. Müzeye çevrilecek eski ve satılık bir ev almak için, bu sokaklarda bir dönem uzun uzun gezindim.

8. Daha sonra müzeye dönüştürebileceğim bir ev satın alınca, içimdeki küçük koleksiyoncu cesaretlendi. Ama bende koleksiyoncu ruhu olmadığını biliyordum. Bir vitrinde gördüğüm eski bir tuzluğu, bir sigara ağızlığım, eski bir taksiden çıkmış bir taksimetreyi ya da bir kolonya şişesini bu eşyalardan bir koleksiyon yapmak için değil, bu eşyaları yazacağım romanın bir parçası yapacağım için satın alırdım. Bazan hiç aklımda olmayan bir eşyayı, sırf onu bir vitrinde görüp heyecanlandığım için satın alır, eve götürürdüm. Dünya, romanıma ve müzeme konacak eşyalarla kaynaşıyordu. Ama heyecanım bir koleksiyoncunun, bir dizi yapan bir biriktiricinin heyecanı değil, bu eşyayı bir romanın ve bir müzenin parçası yapmayı tasarlayan, bu hayalle başı dönen birinin heyecanıydı. Bu eşyaları, hayatımdaki pek çok şey gibi, bir hikâyenin, bir kitabın parçası olabilecekleri için severdim. Bazan bunu başarır, yani eşyayı önüme koyar, tıpkı “gerçekçi usta” pozu yapan Flaubert gibi hikâyemin bir parçası olarak anlatırdım. Çoğu zaman bu eşyalardan şöyle bir söz açar, romanımı gerçekliğin yanıltıcı çekiminden korumak için kendimi tutardım. Bazan da tanıdık eski eşyaları sokardım hikâyeye. Babamın eski kravatlarını Kemal’in babasına ve annemin örgü şişlerini Füsun’un annesine vermek gibi işleri böyle gerçekleştirdim, çünkü kahramanlarımın benim hayatımdan ve ailemden gelen eşyaları kullanmaları hoşuma gidiyordu. Tıpkı romanda, ailenin zengin kanadının kullanılmış eşyalarını, eski elbiselerini ailenin yoksul kanadındaki uzak akrabalara vermesi gibi, ben de kendi hayatımdan bilip tanıdığım, bende iz bırakmış eski eşyaları bulup romanımın kahramanlarına veriyordum. Bazan da çocukluğumda bende iz bırakmış bir eşyayı, mesela teyzemin yemek sofrasında yıllarca kullanılmış sarı bir sürahiyi hatırlıyor, eşyayı alıp müzemin koleksiyonuna katmadan romanda kahramanlarımın sofrasına koyuyordum. (Daha sonra, çok sevdiğim Türkan Teyzem vefat edince sarı sürahiyi alamadım, kuzenim Mehmet bunu okur da verir inşallah.) Romanım bitip yayınlandıktan sonra, yazıhanemi toplarken bir kutu buldum; içinden romana koymak için zamanında eskici dükkânlarından aldığım, ama sonra unuttuğum pek çok eşya çıktı: Güngörmüş bir zengin evinin kapısının çanına, Adalar’da hâlâ çalışan eski

bir at arabasının paslı gece lambasına bakarken, içinde bu eşyalardan da söz edilen bambaşka bir roman yazmak geldi içimden.

9. Sırf bir dizi eşyaya bakarak bir hikâye, bir roman düşleyebileceğimi, bunun bende bir alışkanlık olabileceğini *Masumiyet Müzesi* romanı çıkmadan önce de keşfetmiştim. Rus formalist edebiyat kuramcısı Viktor Şklovski, olay örgüsü denen şeyin, bir romanda anlatmak, araştırmak istediğimiz noktalardan, temalardan geçen bir çizgi olduğunu söyler. Bir dizi eşyayı içgüdüyle seçtikten sonra önümüze koyup, onları bir hikâyeyle birleştirip, kahramanların hayatlarına nasıl katabileceğimizi düşlüyorsak, bir roman kurmaya başlamışız demektir. Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'sından ve Edgar Ailen Poe'nun hikâyelerinden sonra, modern romanın biçimlenmesinde kalıcı bir etkisi olan polisiye roman da, kahramanı Bay Dedektifin, bir dizi ipucunu birleştiren bir hikâye hayal etmesiyle kurulur.

10. Ama bizi bir olay örgüsüne ve oradan da bir romanın tutarlı, zengin ve insani âlemine götürebilmesi için alıp biriktirdiğimiz eşyalarla duygusal ilişkiler kurabilmemiz gerekir. Bizde duygusal, şiirsel bir etki uyandıran eşyaları ancak bir sıraya dizerek bir romanı düşleyebiliriz. Şehzade Ali Vâsıb Efendi, Ihlamur Kasrı'na gerçekten müze bekçisi ya da müze rehberi olabilseydi, çocukluk ve gençliğini geçirdiği odalardan, eşyalardan son derece duygusal bir dil ile söz edecekti. Çocukluğunu geçirdiği sarayın odalarına, yarım yüzyıl sonra ölmek üzereyken ve hayatının bütününü ve anlamını artık kavramışken geri döndüğünde, Şehzade'nin tek tek eşyalara, aynalara, lambalara bakarken nasıl bir dille konuşacağını hayal etmek demek, geçmişten Proust gibi hem duygusal hem de akılcı ve çözümleyici bir şekilde söz eden bir kahramanı ve onun dünyasını düşünmek demektir.

11. Eşyalarla duygusal ilişki fikrini duygusal müze düşüncesine dönüştüren ilk kişi, 1930 doğumlu Romen kökenli İsviçreli sanatçı Daniel Spoerri'dir. Gelişigüzel yenmiş bir yemekten kalan tabakları, bardakları, darmadağınık bir sofrayı masaya yapıştırarak bir sanat eseri yaratmasıyla, yemek sofrasının rastlantısal güzelliğini güzel bir resim düzeyine çıkarmasıyla ünlü olur Spoerri. 1979 yılında, Almanya'nın Köln şehrinde, sıradan günlük hayat eşyalarını öne çıkaran bir sergi açmış, ona "Duygusal Müze" demiştir. Bu geçici sergi, Perec'in de yakın olduğu günlük hayat eşyalarında şiir bulma heyecanının, sıradan eşyalarla edebiyat, müzik ve sanatı birleştirmek

isteyen dadacı Fluxus hareketinin ruhunu da taşıyordu.

12. Spoerri, Köln'deki Duygusal Müze'nin etki kaynaklarından birinin, Barcelona'daki Frederic Mares Müzesi olduğunu söylemiştir. Bu müzenin "üst katındaki tokalar, küpeler, oyun kâğıtları, anahtarlar, yelpazeler, parfüm şişeleri, mendiller, broşlar, gerdanlıklar, çantalar, bilezikler" romanımın kahramanı Kemal Basmacı ve daha sonra benim tarafımdan defalarca ziyaret edilerek incelenmiştir. Flem romanımı hem de müzemi tıpkı Proust, Joseph Cornell, Tolstoy, Nabokov, Borges, Milano'daki Bagatti Valsecchi Müzesi gibi derinden etkileyen Frederic Mares'e de bu vesileyle teşekkür ediyor, onu saygıyla anıyorum.

13. Flaubert, *Madame Bovary*'deki buluşma ve aşk sahnelerine (pencereleri kapalı at arabasında sevişme) örnek olan gençlik sevgilisi Louise Colet'ye 1846 yılının 6 Ağustosu'nda yazdığı bir mektuba, gece saat on birde şu notu eklemiş: "Her şeyin uykuya daldığı gecenin bu saati gelince, içinde hazinelerim olan çekmeceyi açıyorum. Terliklerine, mendiline, saçlarına, resmine bakıyor, mektuplarını yeniden okuyor ve mis gibi kokusunu kokluyorum." Bir gece önce ise, benzeri bir duyguyu şöyle dile getirmiş: "Bunları yazarken terliklerin tam önümde... Kahverengi küçük terliklerinin görüntüsü, ayaklarının onların içinde sıcacıkken yaptığı hareketleri bana hayal ettiriyor..."

Hâlâ "Orhan Bey, siz de sevgilinizin eşyalarını seyredip hiç onlarla teselli oldunuz mu? Siz Kemal misiniz?" diye soran meraklı okura artık itiraf etmem lazım: Ben Kemal değilim, ben Mösyö Flaubert'im.

Manzaradan Parçalar, İletişim Yayınları

Haşan Ali Toptaş
(1958)

Toptaş, '80 sonlarından 2000'lere yazdıklarıyla, edebiyatımızda, serüvenin anlatısıyla anlatının serüvenlerini özgün biçimde bir araya getiren bir yazar. Toptaş'ın, son romanı olan *Uykuların Doğusu*'na (2005) bakan aşağıdaki denemesi ise, edebiyatla soluk alıp veren bir yazarın, dileğiyle de, bu yolun ustalarına içten selamı.

Hindistan'a Gitmek

Uykuların Doğusu'na başlarken kafamda sadece "İnsan gördüğü şeylerin toplamı kadar uyanık, görmediği şeylerin sonsuzluğu kadar uykuda"dır düşüncesi vardı. Bu düşüncenin yanında da roman yazma arzusu vardı elbette. Ne var ki, her zamanki gibi ben yazacağım romanda neleri nasıl anlatacağımı bilmiyordum. Pusulam yoklu açıkçası, haritam yoktu, planlarım, karakterlerim ve hikâyelerim yoktu. Bütün bunları metnin içinde metinle birlikte düşünüp metinle birlikte oluşturacağımı bildiğim için, o günlerde ben ilk cümleyi arıyordum sadece; masaya oturuyor, özene bezene yüzlerce cümle yazıyor ve bunların hiçbirini beğenmiyordum. Yazdığım her cümle kendi sınırının sonuna varınca tık diye bitiyordu çünkü, bir sonraki cümleyi doğuramıyordu. Ben de masadan kalkıp başka şeylerle uğraşıyor, aklım sıra ruhumu evin içinde biraz gezdiriyor, sonra heyecanla gelip masaya yeniden oturuyordum.

Bu can sıkıcı durum, yaklaşık sekiz ay sürdü.

Sonunda, aslında ilk cümleyi yazamadığımı değil, yazdığım ilk cümleyi tanıyamadığımı düşünmeye başladım. Demek ki ilk cümleyi değil, ilk cümleyi tanıyacak ruh halimi arıyorum ben, dedim kendi kendime. Sonra, bir gece kalkıp masaya yeniden oturduğumda, "Bir gölge gibi masaya doğru yeniden yürüdüm" cümlesini yazdım. Yazar yazmaz da sevdim bu cümleyi.

Her şeyden önce, sekiz aydır yaşadığım bir gerçeği ifade ediyordu çünkü ve alabildiğine yalındı. Bir yanıyla da, “yeniden” kelimesinin varlığıyla, kendinden önceki bir zamanı, başka bir deyişle, kendinden önce var olup da yazılmayan bir cümleyi işaret ediyordu.

Her şey hazırdı artık, yola çıkabilirdim.

Bir gölge gibi masaya doğru yeniden yürüyen kişi, anlatıcıydı hiç kuşkusuz ve ben yolculuğun başında, yaşadıklarımı yazıyor gibiydim. Farkına varmadan, kendi hareketlerimi ve ruh halimi romanın anlatıcısına yüklemiştim. Tabii, bu durumu romanın genel yapısı içinde temellendirmem, tamamen anlatıcıya ait kılmam gerekiyordu. Derken, Haydar belirdi anlatıcının karşısında. Hiç hesapta yokken onun böyle ortaya çıkıvermesi, benimle birlikte kaleme sarılan bilinçaltımın işiydi aslında; çünkü Haydar’ı hayatımın bir döneminde tanımıştım. Sokaklarda gezinip duran iriyarı bir deliydi ve tıpkı romandaki gibi tuhaf hareketler yapardı. Romanda da yaptı o hareketleri. Sonra, durup dururken, “Kaçın yağmur yağacak!” diye üç kez bağırdı. O böyle bağırdığında, onun ağzından çıkan yağmur kelimesinin romanın kaderini belirleyeceğinin farkında değildim.

Oysa, roman belli bir mecraya doğru akmaya başlamıştı. Başka bir deyişle, ben anlatıcının zihnindeki şehre yağan yağmurun altındaydım artık. Yağmuru anlatırken, radyoevinden yapılan anonsla birlikte romandaki zaman ilkin belirsiz bir geçmişe, oradan da yüz on iki yıl önce diye belirtilen daha uzak bir zamana kaydı birdenbire. Hatta metin de yavaş yavaş yüz on iki yıl önce yazılan *Afat-ı Temmuz* adlı bir kitabın (bir bakıma, hayal edilen başka bir metnin) içine girdi. Bu arada ben anlatmaktan vazgeçtiğim yağmura nasıl ve ne zaman döneceğimi bilemiyordum tabii; radyoevindeki adamın peşine takılmış, şehvetle onun hikâyesini yazıyordum. Bu adamın, anlatıcının dedesi olduğunu da bilmiyordum o anda. Üstelik, anlatıcıya, Haydar’a ve yağmura ait hikâyelerin ucu açık kalmıştı. Metnin içinde kaybolmuş gibiydim. Derken, bütün bunlar yetmiyormuş gibi, üçüncü bölüme geldiğimde ben bir de anlatıcının zihninde zonklayan bir “dayımın evi” sahnesi yazdım. Sisli bir sahneydi bu; gerilim ve dehşet kokuyordu. Roman boyunca bu sahne anlatıcının zihninde zonklasın istiyordum. Çocuklar tarafından yerlerde yuvarlanan, kolu bacağı kopmuş bir karakter hayal etmeye başlamıştım çünkü. Hatta romanın bu

karakterin hikâyesi üzerine kurulması gerektiğini düşünmeye başlamıştım. İşte bu düşünce, hem romanın kaderini bir kez daha değiştirdi hem de metnin enerjisini sağlayan bir noktaya dönüştü. Ne var ki, roman acayip bir direnç gösterdi benim bu düşünceme. Çoğu kez yazdığım metinlerin kulu kölesi olduğum için, cümlelerin peşi sıra, üç yıl boyunca gelişigüzel sürüklendim. Büyük bir keyif aldım sürüklenirken. Haziran sopasının anlatıldığı, ata yadigârı denen o netameli yeri yazarken büyük bir keyif aldım sözgelimi ve o bölümdeki adam anlatıyı anlatıcının elinden kapınca çok çok mutlu oldum. Darendeli Hilmi Efendi'nin yazdığı *Afat-ı Temmuz* adlı kitapla birlikte, *Fiyakalı İntihar Teşebbüsleri*, *Yeryüzündeki Kuyuların Esrarı*, *Urak Felaketlerin Kardeşliği*, *Basit Bilgilerin Gizli Dehşeti* gibi çeşitli kitapların içinde gezinirken, anlattığım yağmurun ikizine (ya da yankısına) benzeyen yüz on iki yıl önceki yağmuru anlatırken, anlatıyı ikinci kez roman kişilerinden birine kaptırırken ve şehrin karanlık noktalarına saçılan hikâyeleri birbirine bağlarken de büyük bir mutluluk duydum.

Dayının (kolu bacağı kopmuş karakterin) çocuklar tarafından bir silindir gibi yuvarlanışı henüz yazılmamıştı, ama hep aklımdaydı bu sırada. Onu aklımda tutmam, giderek romanın duygusunu, daha doğrusu bu duyguyu doğuracak olan çeşitli görüntüleri de besliyordu. Romandaki her şey kendiliğinden dönmeye (dayı gibi yuvarlanmaya) başlamıştı artık; sandallar, eşya yığınları, sesler, hikâyeler, kahramanlar ve cümleler dönüp duruyordu. Bu dönüp durma hali bir çeşit uykuydu elbette ve bu uykunun da, romana başlarken aklımda gezinen "insan gördüğü şeylerin toplamı kadar uyanık, göremediği şeylerin sonsuzluğu kadar uykuda"dır düşüncesiyle bir ilişkisi vardı.

Bunu fark etmemle birlikte, elbette, defalarca yazdığım sayfaları tutup dolmakalemle ilk cümleden itibaren yeniden yazdım. Sonra, metnin içinde oluşan akla aklımı ve kuşlarla Mısır inanışlarına dair yaptığım çeşitli araştırmaları da ekleyerek bir daha, bir daha, bir daha yazdım. Bir yandan da romandaki dilin sesini geleneksel anlatı tonuna yasladım hafifçe. Sonra, romandaki her şey dayı gibi yuvarlanıp durduğuna göre, romanın yapısı neden yuvarlanmasın diye düşündüm.

Bu düşünceye göre, kendi etrafında dönebilmesi için, romanın son

cümlesinin ilk cümleye eklenmesi gerekiyordu. Bu eklenme sadece anlamsal açıdan değil, şeklen de gerçekleşsin istedim. Bir cümleyi ikiye böldüm böylece. Bu cümlenin ilk yarısı (“Sonra, dayımın hikâyesini yazabilmek için kalktım, sendeleye sendeleye, ürkek”) romanın sonunda, ikinci yarısı (“bir gölge gibi masaya doğru yeniden yürüdüm.”) başında yer alacaklı. Romanın son cümlesi görünmüştü artık.

Ne var ki henüz roman bitmemişti. Dahası, dayının hikâyesinin üzerine kurulacakken, bambaşka bir mimarisi oluşmuştu romanın. Hindistan’a gitmek istiyordum da bir türlü gidemiyordum nedense; romanın içindeki her şey gibi ben de dönüp duruyordum. Son sayfalara yaklaştığımda, Hindistan’a gidemeyeceğimi anlamıştım artık. Daha doğrusu, Hindistan’a gidiyorum diye başka bir yere ulaştığımı anlamıştım. Bunu anladığım anda, roman, yaşadığım bu serüveni de göstersin istedim birdenbire. Bu nedenle, romandaki anlatıcı da tıpkı benim gibi, son satırlarda dayısının hikâyesini yazmak için yürüdü masaya. Ama görüyoruz ki ortaya çıkan metin dayının hikâyesinden ibaret değil. Karşımızda, anlatıcısının hesaplarını altüst eden başka bir metin duruyor.

Dilini nasıl kurduğumu, nerede hangi kelimeden vazgeçip hangisini kullanmayı tercih ettiğimi, cümle yapılarını, seslere nasıl takılıp kaldığımı, romandaki imgeleri, bölümler arasındaki ilişkileri, uzak sayfalara saçılmış renkleri, yankılanmaları, göndermeleri, yaşadığım teknik sorunları nasıl aştığımı, birtakım sisli alanları ve sayfalara yayılan ortak müziğin gizli notalarını anlatabilmek için, *Uykuların Doğusu*'nun yazılış serüvenini bir kitap boyutunda yazmak isterdim aslında.

Bir gün koşullar buna elverir mi bilmiyorum.

Harfler ve Notalar, iletişim Yayınları

MERAKLI OKURLAR İÇİN BAŞKACA ÖRNEKLER SEÇKİSİ

[Türkçe–alfabetik)

• Enis Batur/ “Kerteriz”, (Yolcu, İyi Şeyler, 1996).

• ltalo Calvino/ *Kitaplarımdan Birini Nasıl Yazdım?*, (çev.: Sema Rifat, İyi Şeyler, 1996).

• Julio Cortazar/ “Bir Kral ve Prensin Öcü Teması Üzerine Notlar”, (çev.: Tomris Uyar, *Mırıldandığım öyküler* içinde, Can, 1985).

• Roald Dahl/ “Bir Sonraki Öyküyle İlgili Birkaç Söz”, (çev.: Ayşe Gül Güre, *Şeker Henry’nin Akıl Almaz Öyküsü* içinde. Can, 1999).

• Orhan Duru/ “İki Çeşit Öykü Yazma Yöntemi” ve “Öykü Yazmanın Pratik Yolu”, (*Öykü* Yazmanın *Sırları*, Karakutıı, 2008).

• Umberto Eco/ “Gülün Adı Üstüne Umberto Eco'nun Açıklaması”, (çev.: Şadan Karadeniz, Gülün *Adı* içinde. Can, 2002).

• John Fowles/ “Bitmemiş Bir Roman Üzerine Notlar” ve “Büyünün Ardında”, (çev.: Süha Sertabiboğlu, *Zaman Tüneli* içinde, Ayrıntı, 2005).

• Gülten Dayıoğlu/ *Yaşadıklarım* ve *Düşlerim*, Altın, 2010.

• Nedim Gürsel/ “Bir Öykünün Öyküsü”, Adam Öykü, Sayı 23, 1999.

• Stephen King/ “Yazarken, bölüm 5”, (çev.: Pınar Öcal, *Yazma Üstüne* içinde, Altın, 2007).

• Malcolm Lowry/ “Yanardağın Altında Hakkında Jonathan Cape’e Mektup”, (çev.: Sinan Fişek, *Yanardağın Altında* içinde, Can, 1989).

• Murathan Mungan/ *Dört Kişilik Bahçe*, Metis, 1997.

• Vladimir Nabokov/ “Lolita adlı bir kitap üzerine”, (çev.: Fatih Özgüven, *Lolita*, Can, 1982, İletişim, 2010.)

• George Orwell/ “Hayvanlar Çiftliği nasıl oluştu?”, çeviren belirtilmemiş, Yeni Gündem, Sayı 1, 1984.

• Michel Tournier/ “Cuma”, (çev.: Yaşar Avunç, *Kutsal Ruh* içinde, Ayrıntı,

2003).

[1] Pr. sonuç.

[2] Lat. erkek oyuncu.

[3] Lat. gereklilik, zorunluluk.

[4] Lat. işleyiş biçimi.

[5] Lat. tüm diğer şeyler eşit olduğunda.

[6] *Disponibles* (Fr.): Kullanmaya hazır.

[7] Çoğu zaman yapıdan yoksunlar. (Fr.)

[8] Söylerse, mahcup duruma düşer. (Fr.)

[9] (1861–1937): Roman, öykü ve deneme yazan.

[10] Argo adlı gemiyle Kolchis'e, akın yapağıyı ele geçirmeye giden Yunan yiğitleri: lason, Herakles, Orpheus vb...

[11] (1194–1250); Sicilya kralı. 1200'den sonra da Kutsal Roma Cermen imparatoru. Papalara karşı savaşmış, afaroz edilmişti.

[12] Piazza *Barberini:* Roma'da bir alan. Palazzo del Quirinale: İtalya kralının oturduğu saray.

[13] Sils Mana.

[14] *Zerdüşt* başlangıçla 3 bölüm olarak yayımlanmıştı. Dördüncü bölüm sonradan eklenmedir.

[15] Minos'un kızı. Theseus Minotauros'u öldürmek üzere labirente onun ipliğiyle inmiş. Sonra birlikte kaçmışlar; ama Theseus Ariadne'yi Naksos Adası'nda yapayalnız bırakıp gitmiş. Neyse ki Dionysos gelmiş de, kızı kendine eş olarak almış...

[16] Bu dununda etimle şöyle çevrilebilir: "Eski bilardo masasının kenarlarına tebeşirle yazılmış tipografik imler (harfler, yazılar)."

[17] Cümle şöyle çevrilebilir: "Beyaz adamın, yaşlı soyguncunun savaşçı kabilesi üzerine yazdığı mektuplar."

[18] "Beyaz adamın, yaşlı soyguncunun savaşçı kabilesi üzerine yazdığı mektuplar."

[19] Bandes sözcüğünün bir anlamı da elbise vs. kuşağıdır.

[20] Reprises sözcüğünün müzikle kullanılan anlamı bir parçanın başları alınarak çalınmasıdır.

[21] Palmiye servisi yapılan restoran, hükümdarlık palmiyesi

[22] Kauçuk tekerlek, kauçuktu böbürlenme

[23] Pencereleri sürgülü ev. İspanyollu sülale.

[24] Adalı balina, Ispanak köleli korse balinası

{25} Barışmalı düello, kaş işaretli fiil zamanı, düet

{26} Akciğerden demiryolu rayı, alay edilen sümsük

{27} Papatyalı ters yüz edilmiş elbise, Marguerite'li yenilgi

{28} Tan sökümü mesleği, su paletli dokuma makinesi

{29} Geometrik çizgileri olan çember, partilik kulüp

{30} Düğmeleri şeritli ceket, Brandebourg başarısızlığı

{31} Topuk çıkıntılı yer döşemesi, dizeli hükümet görevlisi

{32} Platin metre ölçüsü, argoda damızlık aygır

{33} Selamlayan dominolar, domino oynayan papazlar

{34} İyileştiren tedavi, iskambilden papaz konutu

{35} Delikli sadaka kutusu, uvertür gövdesi

{36} En kısa yoldan giden kavalyeler, boynu vurulmuş adamın tükürük damlaları

{37} Delikli paravan, kabul günü olan paravan kullanan kadın

{38} Kıça kadar uzanan saç örgüsü, süs resimli hasır önü

{39} Yakaya kadar gelen favoriler, tuzağa yakalanmış sevgili

{40} Patience, kumaşa zarar vermeden düğmeleri cilalamaya yarayan bir alcı.

{41} Kitabının basılmasından sonra Mars'ta Locus Saoulus adlı bir göl olduğunu öğrendim.

{42} Apayrı yazılış biçimleri olmasına rağmen ikili mısraların kendi aralarında okunuştan özdeştir.

{43} Nikolay AIexeyeviç Kluyev (1887–1937) başlangıçla Devrim'i köylüler adına destekleyen bir köylü şairdi. Ne var ki onun ideal toprak anlayışı Sovyet kolektifleşmesine ters düştü; yirmilerin sonlarında Kluyev’in şiirleri artık yayımlanmaz oldu; şair bir çalışma kampında öldü.

{44} Maxim Gorki (1868–1933) 1921'de Rusya’dan ayrıldı, ama Berlin'de ve Kapri’de birkaç yıl kaldıktan sonra Rusya’ya döndü (1928). Sovyet toplumunda Gorki'nin oldukça etkileyici bir yeri vardı; sonra Gorki, genç yazarlara yardım etmek için çok şey yaptı. Gorki'nin duygusal–gerçekçi romanları pek çok Sovyet romancısını büyük ölçüde etkiledi, otuzlarda resmi edebiyat felsefesi olarak benimsenen “Sosyalist Gerçekçilik'in örnekleri sayıldı.

{45} İmgecilik, Devrimden sonra başlayan bir edebiyat akımıydı; Yesenin benimsemiş olmasaydı, bu akım Rus şiir tarihinde önemli bir yer tutmayacaktı. Değişik aşamalarda, bu imgeci şairler Batılı imgeci şairlerden bazı kavramları alarak şiirde imgenin birincil önem taşıdığı görüşünde direndiler, Yesenin için bu, her şeyden önce duyumsal açıdan güzel resimler yaratmak demekti.

{46} Tüm Rusya Proleter Yazarlar Birliği (1925–1928).

[47] Nikolay Aseyev (1889–1963) Fütürist bir şair; Mayakovski'nin yakın dostu ve sadık bir izleyicisiydi.

[48] Yesenin, 27 Aralık 1925'te Leningrad'daki Angleierre Oteli'nde önce bileklerini keserek, sonra da kendini asarak intihar etti. Kendi kanıyla yazdığı bir ayrılık şiiri bıraktı; bu şiirin son dizeleri Mayakovski'niıı “Sergey Yesenin’e” adlı şiirinin başlangıcını oluşturdu.

[49] Proleter şair Alexander İliç Bezimenski (1898) “Yesenin’le Buluşma” adını verdiği ve “Seryozha! Sevgili Dostum!” diye başlayan bir şiir yazmıştı. Mayakovski, Yesenin’in küçük adının, onun çevresinden olmayan bir şair tarafından böyle kullanılmasını hiç uygun bulmuyor.

[50] Alexander Zharov (1904) bu dizelerin alındığı “Yesenin’in Tabutu Üzerine” adlı bir şiir yayınlamıştı (10 Ocak 1926).

[51] Moskova Sanat Akademisi Başkanı Pyotr Semyoniviç

[52] Luka, Gorki’nin Ayak Takımı Arasında adlı oyununda melek gibi, saf bir insandır. Mayakovski bu dizeyi de yanlış alıntıyla veriyor.

[53] Kruçenik 1926'da Yesenin üzerine, düşmanca bir saldırganlık taşıyan birkaç küçük kitapçık yayınlamıştı.

[54] Yeni Ekonomi Siyaseti ya da NEP 1921’den 1929’a dek sürdü. Bu siyaset, İç Savaş döneminin yıkımından sonra ülkenin ekonomisini daha sağlıklı bir duruma getirme çabası içinde ekonomik canlanmanın hızlandırılması ve bazı özel girişimlerin desteklenmesi demekti. Mayakovski bundan nefret ediyordu; özel girişimle Devlet girişimleri yarışmakta olduğundan. Mayakovskii tüm yüreğiyle Devlet’i destekliyor, eski toplumsal düzenin kalıntısı, giderek devamı olarak gördüğü her şeye karşı çıkıyordu.

[55] Na Postu. Nöbette, buradan yola çıkarak Napostov, bunlar, bu adı taşıyan katı, ta derinde bilgiççe bir çizgi izleyen dergiye katkıda bulunan proleterlerdir.

[56] Yury Libedinski (1898–) *Hafta* adlı romanıyla (1922) üne kavuştu. Yazar, romanda İç Savaş’ın çalkatışını ve kargaşasını vermeye çalışıyor, ama bu arada genel sonuçlar çıkıyordu; Mayakovski’ye göre bunlar çok erken varılmış sonuçlardı.

[57] Taç Yaprakları Kamovniçeski bölgesinden bir işçi–muhabirin (Rab–kor'un) 1924'te basılan edebiyat derlemesiydi. Burada verilen dizeler Elmar Grin'in (1909–) Carmagnole adlı oyunundan alınmıştır.

[58] Pavel Alexandroviç Radimov (1887–) Yük Arabası adlı, allı heceli ölçüyle yazılmış şiirlerden oluşan bir kitap yayımladı (1926). Mayakovski burada özellikle “Domuz Sürüsü’ adlı şiirden söz ediyor.

[59] Lubyanski Alanı şimdi Dzerzhinski Alanı'dır.

[60] Mayakovski’nin Lubyanski Geçiti’nde (şimdiki adıyla Serov Geçiti) bir atölyesi vardı. Myasnıiski şimdiki Kirov Caddesidir.

[61] “Devrimci Cenaze Marşı”ndan bir dize.

[62] Narodniki (Rus Halkçıları) günlerinden kalma sevilen bir devrimci halk şarkısı. 1875’te Peter Lavrov tarafından yazılmıştır.

[63] Leonid Vitalyeviç Sobinov, Bolşov Operası’nda tenordu. Mayakovski onun Moskova Sanat Tiyatrosu'nda Yesenin'i anmak için düzenlenen duygulu bir geceye katılıp Yesenin'in bazı şiirlerinin bestelenmiş biçimlerini okumasını saldırganlık, Yesenin'in şiirine karşı da saygısızlık olarak yorumlandı.

[64] lvan Ivanoviç Doronin (1900–) 1926’da “Demirden Çiftçi” adlı değil “Traktör Sürücüsü” adlı bir şiir yayımlandı.

[65] Josif Utkin (1903–1944) 1926’da bu dizelerin alındığı “Mezarın Üstündeki Toprak Yığını” adlı bir şiiri yayımladı.

[66] Mayakovski, burada Bryusov’un, Verhaeren’in “Veba” adlı şiirinden yaptığı çeviriden yanlış alıntı veriyor. Belçikalı şair Emile Verhaeren 1855’te doğmuş, 1916'da ölmüştür.

[67] Uya Lvoviç Selvinski (1899–1968) Konstrüktivist bir şairdi ve yapıtları teknik terimlerle doluydu.

[68] Bu kavram Mallarme’yle ortaya yıkmıştı; buna karşın Mayakovski, burada Valery Yakovleviç Bryusov'ıın “Şair'e” adlı şiirinden alınan bir dizeye değiniyor. Bryussov 1873'te doğdu. I924'te öldü.

[69] Konstantin Dmitrieviy Balmont'un (1867–1924) “Günebakanlar” adlı şiirinden.

[70] Alexey Konstatiinoviç Tolstoy'un (1817–1875) “Vassili Şibanov” adlı türküsünden.

[71] Puşkin'in şiir-oyunu Boris Godunov'dan.

[72] Sol Cephe: 1923‘te Mayakovski LEF (Sanatta Sol Cephe) adlı dergiyi başlattı. Daha sonra da onun devamı olan NovyLEFI çıkardı. Bu, Fütüristler'in dergisiydi; geleceğin sanatında en önemli yeri onların tutacaklarını savunuyordu; dergi, kendini köktenci deneylere adamıştı, gerçekçiliğe büyük ölçüde karşıydı. Bu tutum, çok geçmeden ideolojik bir karşı çıkmaya dönüştü.

[73] 1958!de eklendi.

[74] Kitap Kurdu'nun Almanca karşılığı. '‘Büchemıensch”tir – ç.n.

[75] “Brand” sözcüğü, “yangın” anlamına gelir – ç.n.

[76] (İsp.) Aşık toz.

[77] (İsp.) Gençlik, yaşlılık, yaşam, ölüm.

{78} (Fr.) Oğul.

{79} (Fr.) Baba.

{80} (1989) Hâlâ da düşlemekten vazgeçmiş değilim.

Ged’in hayatının nasıl sona ermesi gerektiği konusunda yanıldığını ve bana Yerdeniz’in son kitabında kılavuzluk edecek kişinin Tenar olduğunu keşfetmek hoş bir sürpriz oldu. Son kitap – adı. *Tehanu,* ama ben ona *Olsun Da* Geç *Olsun* adını koymak istiyordum yakında yayımlanacak.

{81} Piyesin asıl adı: Ocak Başında’dır.

{82} Bu yazı yazıldığı zaman Papazyan sağdı, 1968’de ölmüştür.

{83} “Gelincik” demektir. Sovyet kompozitörü Glier'in balesidir.

{84} “Bolşoy”, Moskova'daki “Büyük (Rusça: bolşoy) Opera ve Bale Tiyatrosu”

{85} “Mali Teatr”, Moskova’daki “Küçük (Rusça: mali) Tiyatro”

{86} Afrodit Adası Çağdaş Yunan şairi ve dram yazan Aleksis Pamis’in piyesinin adıdır.

{87} Meyerhold Vsevolod Emilyeviç (1874–1940) – Sovyet ve dünya tiyatro sanatı alanında büyük hizmeti geçmiş olan rejisör. 1920 yıllarında, Moskova'da Orijinal oyunlarıyla tiyatro sanalında bir dönüm noktası olan “Meyerhold Tiyatrosu “nun kurucusu ve şefi de odur.

{88} Stanislavski K. S. (1863-1938), Büyük Rus rejisörü.

Vahtangof Y.B. (1883-1922), Ünlü Rus rejisörü. Moskova'daki “Vahtangof Tiyatrosu”mın kurucusu.

Tairof A.Y. (1885-1950), Rus rejisörü, Moskova'daki “Karnemi Teatr”in (Oda Tiyatrosu) kurucusu.

{89} MHAT, Rusça: Moskovski Hudojestvenni Akademiçcski Teatr (Moskova Sanat Tiyatrosu)

{90} *Ayaktakımı Arasında,* Gorki’nin piyesi.

{91} *Tarelltin’in Ölümü,* Rus yazan Suhovo-Kobilin’in piyesi. 1922’de Meyerhold sahneye koymuştur.

{92} *Fırtına,* Rus dram yazan A. Ostrovski'nin piyesi.

{93} *Müfettiş.* Gogol’ün piyesi.

{94} *Fedra,* Fransız yazan Rasin’in piyesi.

{95} *Turandot,* “Prenses Turandot”. İtalyan yazan Karlo Gotsi’nin eseri.

{96} KUTV, Nâzım Hikmet’in 1922–28 yıllarında okuduğu üniversite.

{97} Yaşamak *Güzel $ey Be Kardeşim* romanından söz ediliyor.

{98} Moskova'nın “Krasno-Presnensk” mahallesinde bulunan ve Kalyayef adında bir Rus devrimcisinin ismini taşıyan işçi kulübündeki tiyatro.

{99} “Metla”, Rusça, çalı süpürgesi demektir.

{100} “Sentralniy” (Eski adı: “Şanuar”) Moskova’da bir sinema.

{101} O zamanlar pek yaygın olan “Kerpiçler” adlı bir türkü, çalıştığı fabrikanın yenibaştan kurulmasına yardım eden bir Rus işçi kadını övüyor.

{102} MHATa telefon etmeye lüzum kalmadı, çünkü bu yazı çıktıktan iki gün sonra, MHATın baş aktörlerinden biri olan Vasili Toporkoftaıı Nâzım Hikmet’e mektup geldi. Toporkof, yazıda söz edilen aktrisin Suhaçeva Yelena Georgiyevna olduğunu açıkladı. (Ekber Babayef)

{103} Adam Yayınları basımında eklenen not: Piraye'nin sakladığı müsveddeler arasında bulunan bu oyunlar sonradan yayımlanmıştır. Nâzım Hikmet oyunların adlarını yanlış hatırlıyor. *Fitnat*’ın doğrusu *Sabahat*, *Yerdeprem*i’nin doğrusu *Evler Yıkılınca*'dır. (Memet Fuat)

{104} The moon’s an arranl thief

And her pale fire she snatches from the sun.